cahiers du
CINEMA

S.M. EISENSTEIN :
La quatrième dimension du cinéma

●

Photographies (suite)

●

L'empire des sens, L'affiche rouge, Novecento

●

Entretien avec Francis Reusser



N° 270 12 F



270 **SEPTEMBRE-OCTOBRE 1976**

S.M. EISENSTEIN :

PHOTOGRAPHIES-3.

FESTIVALS

CRITIQUES

PETIT JOURNAL

Le prix des **Cahiers** au numéro augmente. Il n'avait pas augmenté depuis novembre 1974. La conjoncture économique de la revue nous y oblige (coût de fabrication en hausse de 30 % depuis un an !), il nous faut faire face à de graves difficultés financières.

Plus que jamais, le système de l'abonnement doit être préféré à celui de l'achat au numéro. Nous l'avons déjà dit : le numéro revient moins cher à l'abonné et garantit à la revue une base économique saine. Aussi, malgré l'augmentation du prix de la revue, nous maintenons l'actuel tarif d'abonnement jusqu'à nouvel ordre. (Jusqu'à la fin de l'année 1976)

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343-98-75. Rédaction : 343-92-20.



Les numéros suivants sont disponibles :

Anciens numéros (10 F) 140 - 147 - 152 - 159 - 187 - 188 - 192 - 193 - 195 - 196 - 199 - 202 - 203 - 204 - 205 - 206 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212 - 213 - 214 - 215 - 216 - 217 - 218 - 219 - 222 - 224 - 225 - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 240 - 241 - 244 - 247 - 248 - 249 - 250 - 253 - 256 - 257 - 264 - 265

Numéros spéciaux (15 F 207 (Dreyer) - 220-221 (Russie années vingt) 226-227 (Eisenstein) - 234-235. 236-237 238-239. 242-243. 245-246 251-252. 254-255. 258-259 260-261. 262-263 (20 F). 266-267 (18 F). 268-269 (18 F).

Port : pour la France, 0,50 F par numéro ; pour l'étranger, 1,20 F. Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 9, passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS (tél. 343-98-75).**
C.C.P. 7890-76 PARIS.

Les anciens numéros sont également en vente dans certaines librairies.

Changement d'adresse Envoyer votre nouvelle adresse avec la dernière bande et 2 F en timbre-poste.

Commandes groupées Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :
25 % pour plus de 20 numéros ;
30 % pour plus de 30 numéros.
(Ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port.)

Vente en dépôt Pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les **CAHIERS DU CINEMA**, nous offrons une remise de 30 %.



BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOM .... Prénom ....

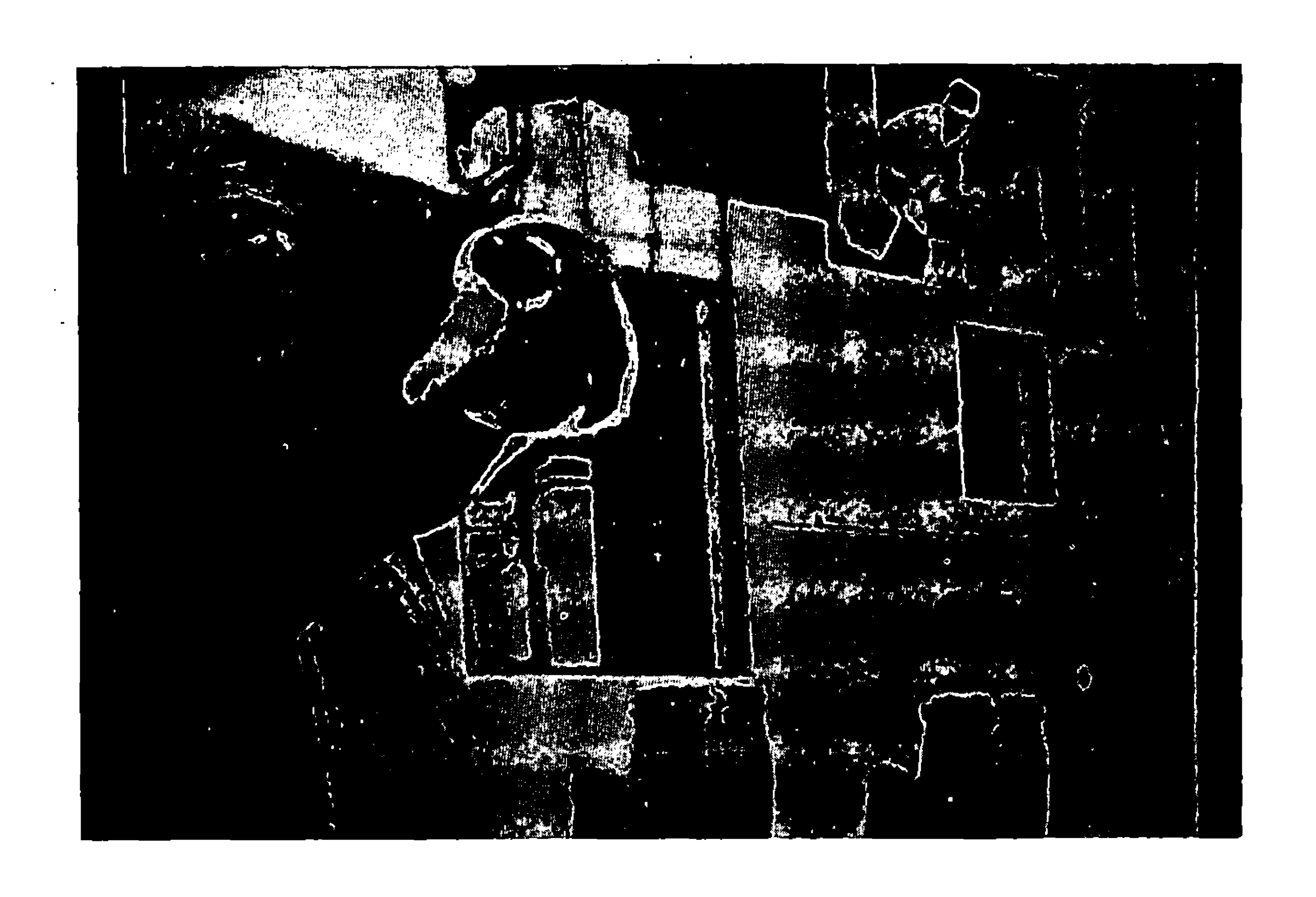
ADRESSE .... Code Postal ......

POUR 10 NUMEROS .
FRANCE : 85 F ETRANGER : 90 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 75 F, ETRANGER : 80 F.

POUR 20 NUMEROS
FRANCE 148 F ETRANGER :160 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE . 140 F, ETRANGER : 156 F.

Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre la dernière bande) ....
Je ne suis pas abonné et cet abonnement débutera avec le n° .....
Je m'abonne pour 10 numéros ..... 20 numéros ....

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P 7890-76 ☐



La quatrième dimension du cinéma
par S.M. Eisenstein

Le texte qui suit a été rédigé, en deux fois, en 1929. La première partie, écrite en juillet, paraît dans la revue *Kino* le 27 août 1929 (soit une semaine après le départ d'Eisenstein, Alexandrov et Tissé pour leur "tournée" européenne et américaine). La seconde partie, écrite sans doute en août-septembre 1929, et probablement terminée en Suisse, ne fut pas publiée en U.R.S.S. à l'époque. La première publication eut lieu, en anglais, dans la revue *Close-up*, en avril 1930 ; la traduction avait été assurée par E. lui-même.

Lors de l'édition de *Film form*, en 1948, ce texte y fut inclus par Jay Layda et E. — avec quelques modifications mineures. (On trouvera la traduction du texte tel qu'il figure dans *Film form*, dans *Le film : sa forme, son sens*, Ed. Bourgois, 1976, traduction sensiblement différente de celle que nous proposons ici.)

Dans leur prochain numéro, les *Cahiers* publieront un ensemble de textes consacrés à *La ligne générale*.



I

Voilà juste un an, — le 19 août 1928, alors que je m'étais pas encore mis au montage de *La Ligne générale*, j'écrivais dans *La Vie de l'art*, n° 34, à propos de la tournée du théâtre japonais [1] :

"...Dans le Kabuki....a lieu une sensation unique, monistique, du "stimulus" théâtral. Le japonais considère chaque expérience théâtrale, non comme des unités incommensurables de diverses catégories d'action (sur les divers organes des sens), mais comme unique unité de théâtre.

S'adressant aux différents organes des sens, il établit son calcul (de chaque "fragment" pris séparément) sur la *somme* finale des excitations de l'encéphale, sans se préoccuper de savoir par lequel des chemins il passe..." (*La Vie de l'art*, n° 34, 19 août 1928).

Cette caractérisation du théâtre Kabuki s'est avérée prophétique.

C'est ce procédé qui fonde le montage de *La Ligne générale*.

Le montage orthodoxe est un montage selon des *dominantes*, c'est-à-dire une combinaison de fragments entre eux selon leur signe distinctif le plus marqué (principal). Un montage selon un temps. Un montage selon une direction principale à l'intérieur du cadre [2]. Un montage selon les longueurs (les durées) des fragments, etc. Un montage en fonction du premier plan.

Les signes distinctifs dominants de deux fragments situés l'un à côté de l'autre sont mis en tels ou tels rapports conflictuels, d'où il résulte tel ou tel effet expressif (nous voulons parler ici d'un effet de pur montage).

Cette condition embrasse tous les stades d'intensité de la confrontation/choc qu'est le montage :

de l'opposition totale des dominantes, c'est-à-dire d'une construction violemment contrastée,

jusqu'à la "transfusion" à peine sensible de fragment en fragment. (Tous les cas de conflit — donc aussi les cas d'absence totale de conflit).

En ce qui concerne la dominante elle-même, la considérer comme quelque chose d'indépendant, d'absolu et d'invariablement constant est tout à fait impossible. Par tels ou tels procédés techniques de traitement d'un fragment, sa dominante peut être plus ou moins déterminée, mais de façon pas du tout absolue.

La caractéristique de la dominante est variable et profondément relative.

Le dévoilement de sa caractéristique dépend de cette même combinaison des fragments, de la combinaison desquels elle s'avère elle-même être la condition.

Un cercle ? Une seule équation avec deux inconnues ?

Un chien qui cherche à se mordre la queue ?

Non, tout simplement l'exacte définition de ce qui est.

En effet,

si même nous avons une *série* de fragments de montage :

1) un vieil homme aux cheveux blancs,

2) une vieille femme aux cheveux blancs,

3) un cheval blanc.

4) un toît couvert de neige.

On est encore loin de savoir si cette série fonctionne sur la "vieillesse" ou sur la "blancheur".

Et cette série peut se poursuivre très longtemps avant que se rencontre finalement le fragment — l'index qui, soudain, "baptisera" *toute* la série, dans tel ou tel "signe distinctif".

Voilà pourquoi d'ailleurs il est recommandé de placer pareil indicateur aussi près que possible du début (dans une construction "orthodoxe"). Parfois on est même forcé de la faire... avec le titre.

Ces considérations excluent absolument qu'on pose de façon non dialectique la question de l'univocité du cadre en soi.

Le cadre ne deviendra jamais une lettre, il restera toujours un hiéroglyphe [3] multivoque.

Et sa lecture résulte seulement d'une confrontation, tout comme le hiéroglyphe qui n'acquiert des significations, un sens et même des *prononciations orales* spécifiques (parfois diamétralement opposés les uns aux autres) qu'en *fonction des combinaisons* d'une lecture isolée, ou d'un petit signe, ou d'un indicateur de lecture placé à côté de lui.

A la différence du montage orthodoxe selon des dominantes particulières, *La Ligne générale* a été montée, autrement.

A l'"aristocratisme" de la dominante individuelle est venu se substituer le procédé de l'égalité en droits, "démocratique", de tous les stimuli[4] considérés globalement, en tant que complexe.

Le fait est que la dominante (avec toutes les clauses concernant son caractère relatif), quand bien même elle est la plus forte, est loin d'être l'unique stimulus d'un fragment. Par exemple, l'excitation sexuelle (sex-appeal) qui émane d'une belle héroïne américaine est accompagnée d'excitations : liées à la facture, le matériau de sa robe, aux vibrations lumineuses (caractère de l'éclairage), à la race et la nationalité (positives : "l'Américaine bien de chez nous" ou négatives : "colonisatrice-exploiteuse" pour un public noir ou chinois), aux considérations sociales et de classes, etc.

En un mot, le stimulus *central* (soit, par exemple, le stimulus sexuel dans notre exemple) s'accompagne toujours de tout un complexe de stimuli secondaires.

En totale correspondance avec ce qui se passe en acoustique (et dans son cas particulier — la musique instrumentale).

De pair avec la sonorité du ton dominant fondamental, il s'y produit toute une série de sonorités dérivées, lesdits harmoniques supérieurs et inférieurs. La collision de ces sonorités entre elles, leur collision avec la sonorité fondamentale etc., enveloppent le ton fondamental de toute une foule de sonorités secondaires.

Si, en acoustique, ces sonorités dérivées s'avèrent être uniquement des éléments "parasites", en musique, si l'on en tient compte à la composition, elles s'avèrent être l'un des plus merveilleux moyens d'action des compositeurs de gauche [5] (Debussy, Scriabine).

C'est exactement la même chose en optique d'ailleurs. Présentes sous forme d'aberrations, d'altérations et d'autres défauts éliminés dans les

objectifs par des systèmes de lentilles, elles donnent, si l'on en tient compte dans la composition, toute une série d'effets de composition (changement d'objectifs du "28" au "310").

Dans la combinaison avec prise en considération de ces sonorités dérivées du matériau filmé lui-même, cela donne, par analogie parfaite avec la musique, le complexe *harmonique* visuel du fragment.

C'est sur ce procédé qu'est construit le montage de *La ligne générale*. Ce montage ne repose absolument pas sur une dominante *particulière*, mais prend pour dominante la somme des *excitations* produites par tous les stimuli.

Ce *complexe* de montage original *à l'intérieur du fragment* qui surgit des collisions et de la combinaison des différents stimuli qui lui sont inhérents,

stimuli hétérogènes par leur "nature externe", mais ramenés à l'unité de fer de leur essence réflexo-physiologique.

Physiologique dans la mesure où dans la perception le "psychique" n'est lui aussi qu'un processus physiologique de *l'activité nerveuse supérieure*.

Ainsi, ce qui est pris pour signe distinctif général du fragment, c'est sa sonorité physiologique globale *toute entière*, en tant qu'unité complexe de tous les stimuli qui la forment.

C'est là cette "sensation" particulière du fragment, que produit le fragment dans son entier.

Et pour le fragment de montage, cela s'avère être la même chose que les procédés du Kabuki pour les scènes prises isolément (voir au début).

Ce qui est pris pour signe distinctif fondamental du fragment, c'est son effet totalisé final sur la substance corticale en entier, indépendamment des voies par lesquelles les excitations additionnées y sont parvenues.

Les *sommes* ainsi obtenues peuvent être placées les unes par rapport aux autres dans n'importe quelles combinaisons conflictuelles, ouvrant en même temps des possibilités entièrement nouvelles de trouver des solutions de montage.

Comme nous l'avons vu — en vertu de la génétique même de ces procédés — ils doivent s'accompagner d'un caractère extraordinairement *physiologique*.

De même que la musique qui construit ses œuvres sur l'utilisation excessive des harmoniques.

Ce n'est pas la classicisme de Beethoven mais le *caractère physiologique* de Debussy ou Scriabine.

L'extraordinaire caractère physiologique du mode d'action de *La Ligne générale* est mentionné par beaucoup de gens.







Et précisément, parce que c'est le premier film monté sur le principe de l'harmonique visuel.

Le *procédé* même du montage peut d'ailleurs se vérifier d'une manière curieuse.

S'il est sûr que dans le lointain scintillement des classiques de la cinématographie future, le cinéma utilisera évidemment aussi bien le montage harmonique que, simultanément, le montage selon un signe distinctif des dominantes (*la tonique*), en revanche, comme toujours, les premiers temps, le nouveau procédé s'affirme toujours par une position de principe très tranchée sur la question.

Aux premiers pas de son devenir, le montage harmonique a dû emprunter une ligne allant violemment à *contre-courant* de la dominante.

Dans bien des cas, il est vrai, et dans *La Ligne générale* elle-même on peut déjà trouver de telles combinaisons "synthétiques" de montage tonal et de montage harmonique.

Par exemple, les "plongeons sous les icônes" dans la "procession", ou la sauterelle et la faucheuse, montés *visuellement* en fonction de l'association *sonore*, avec mise-en-évidence également intentionnelle de leur similitude spatiale.

Mais sur le plan de la méthode, ce sont, bien entendu, les constructions sans dominante qui sont démonstratives. Ou bien celles où la dominante apparaît sous l'aspect de la formation purement physiologique d'une tâche (ce qui revient au même). Par exemple, le montage du début de la "procession" selon le "degré de la saturation par la chaleur" des divers fragments, ou le début du "sovkhoze" selon une ligne "carnivore". Les conditions des disciplines extra-cinématographiques posant les signes physiologiques d'égalité les plus inattendus entre des matériaux logiquement, formellement et usuellement tout à fait neutres les uns par rapport aux autres.

Il y a d'ailleurs aussi une foule de cas de raccords qui sonnent comme une dérision du montage scolastique orthodoxe selon les dominantes.

Il est très facile de découvrir *cela* en passant le film "sur la table". C'est alors seulement que se découvre avec une parfaite netteté la parfaite "impossibilité" des raccords dont *La Ligne générale* regorge. En même temps se découvre l'extrême simplicité de sa métrique et de sa "mesure".

D'énormes portions de bobines marchent des fragments de longueur rigoureusement égale ou sur des multiples extrêmement élémentaires de la longueur minimale. Toute la nuanciation rythmiquement *sensorielle* et complexe de la combinaison des fragments est faite presque exclusivement en fonction du travail sur la sonorité "psychophysiologique" du fragment.

C'est "sur la table" que j'ai moi-même découvert cette particularité du montage de *La Ligne générale* qu'on vient d'exposer de façon extrêmement tranchante.

Quand il a fallu raccourcir et couper.

L'"extase créatrice" qui accompagne l'assemblage et l'agencement du montage, l'"extase créatrice" qui vous saisit quand vous entendez et ressentez les fragments, à ce moment-là cette extase est déjà passée.

Raccourcir et couper, n'exigent pas d'inspiration, mais seulement de la technique et des connaissances.

Et voilà qu'en dévidant la "procession" sur la table, je n'ai pu ranger sous aucune des catégories orthodoxes (à l'intérieur desquelles vous menez votre affaire au moyen de la pure expérience) la combinaison des fragments.

Sur la table, *dans l'immobilité,* — il est parfaitement impossible de comprendre en fonction de quel signe distinctif ils ont été accolés.

Le critère de leur assemblage semble être hors des critères formels habituels, au cinéma.

Et ici se manifeste encore un trait curieux de ressemblance entre l'harmonique visuel et l'harmonique musical.

L'harmonique visuel n'est pas davantage tracé dans la statique du fragment que ne le sont sur la partition les harmoniques de la musique.

L'un comme les autres ne surgissent en tant que grandeur réelle que dans la dynamique du *processus* musical ou cinématographique.

Les conflits d'harmoniques, prévus mais "innotables" sur la partition, ne surgissent comme développement dialectique que pendant le parcours de la pellicule cinématographique dans l'appareil, pendant l'exécution de la symphonie par l'orchestre.

L'harmonique visuel se révèle être un authentique morceau, un authentique élément... d'une quatrième dimension.

Qui est spatialement irreprésentable dans un espace à trois dimensions, et n'apparaît et n'existe que dans l'espace à quatre dimensions (trois plus le temps).

La quatrième dimension ?

Einstein ? Mystique ?

Il est temps de cesser de s'effrayer de cette "gueuse" de quatrième dimension.

Etant en possession d'un outil de connaissance aussi excellent que le cinéma, qui résoud par la quatrième dimension même son phénomène primitif — la sensation de mouvement — nous apprendrons bientôt à nous orienter concrètement dans la quatrième dimension sans plus de façons que dans nos propres pantoufles.

Et il faudra poser le problème de la... cinquième dimension !

Le montage harmonique s'avère être une nouvelle catégorie de montage dans la série connue jusqu'à présent des processus de montage.

L'intérêt *pratique* immédiat de ce procédé est *immense*.

Et précisément pour le plus brûlant des problèmes de la cinématographie — pour le cinéma sonore.

Dans l'article déjà cité au début, où l'attirais l'attention sur "la rencontre inattendue" — la similitude entre le Kabuki et le cinéma sonore, je parlais de la méthode contrapunctique de combinaison de l'image visuelle et de l'image sonore.

"...Pour maîtriser cette méthode, il faut produire en soi-même une *sensation* nouvelle : *l'habileté à réduire à un "commun dénominateur" les perceptions visuelles et sonores...*"

Cependant, les perceptions *visuelles* et *sonores* ne sont *pas réductibles* à un seul dénominateur.

Ce sont des grandeurs de dimensions différentes.

Mais, l'harmonique visuel et l'harmonique sonore, eux, sont des grandeurs *de même dimension*.

Car, si le cadre est une *perception* visuelle et le ton une *perception* sonore, en revanche, *tant l'harmonique visuel que l'harmonique sonore sont globalement des sensations physiologiques*.

Et, par conséquent, d'un seul et même ordre, hors des *catégories* sonores ou auditives qui ne sont que des véhicules, des moyens pour l'atteindre.

Pour l'harmonique musical (le battement), à proprement parler, le terme "j'entends" ne convient déjà plus.

Ni pour l'harmonique visuel le terme "je vois".

Pour les deux, une formule nouvelle et similaire intervient ; *"je ressens*»» [6].

La théorie et la méthodologie de l'harmonique musical ont été mises au point et elles sont connues (Debussy, Scriabine).

La Ligne générale introduit le concept d'harmonique visuel.

C'est dans le conflit contrapunctique entre les harmoniques visuels et sonores que naîtra la composition du film sonore soviétique.

II

La méthode du montage harmonique est-elle un quelconque procédé accessoire artificiellement greffé sur le cinéma, ou est-il simplement une telle suraccumulation quantitative du même signifié distinctif qu'il fait un bond dialectique et prend figure de signe qualitatif nouveau ?

En d'autres termes, le montage harmonique est-il la prochaine étape dialectique dans le développement du système des procédés de montage en général et existe-t-il une succession par stades entre lui et les autres sortes de montage ?

Les catégories formelles de montage que nous connaissons se ramènent aux suivantes (Une catégorie de montage existe du moment qu'on caractérise le montage du point de vue de la spécificité du processus dans les différents cas et non en fonction des "signes" extérieurs qui accompagnent ces processus).

1. Le montage métrique.

Il a pour critère de construction fondamental les longueurs absolues des fragments. Il combine les fragments conformément à leurs longueurs dans la formule schéma. Il se réalise dans la répétition de ces formules.

La tension est obtenue par un effet d'accélération mécanique au moyen de raccourcissements multiples des longueurs des fragments, en conservant la formule des rapports entre ces longueurs ("double", "triple", "quadruple", etc.).

Etat primitif du procédé : montage trois-quatre à la Koulechov [7], montage marche, montage-valse (3/4, 2/4, 1/4, etc.).

Dégénérescence du procédé : montage métrique sur un mètre de divisibilité complexe (16/17, 22/57, etc.)

Un tel mètre cesse d'avoir une action physiologique car il contredit la "loi des nombres (des relations) simples".

Les corrélations simples, en assurant la netteté de la perception, déterminent par là même l'effet maximum.

Et, c'est pourquoi on les rencontre toujours chez les grands classiques dans tous les domaines :

L'architecture, la couleur en peinture, la composition complexe de Scriabine — toujours d'une clarté cristalline dans leurs "segmentations" ; la géométrisation dans les mises en scène, les schémas précis des organismes d'Etat rationalisés, etc.

On peut prendre comme exemple négatif *La onzième année* de Dziga

Vertov où le module métrique est d'une telle complexité mathématique qu'on ne peut en établir la loi que "toise en main", c'est-à-dire non par la perception mais par la mensuration.

Cela ne signifie nullement qu'on doive "avoir conscience" du mètre pendant la perception. Bien au contraire. Sans atteindre la conscience, il n'en est pas moins la condition sine qua non de la *bonne organisation* de la sensation.

Sa précision met "à l'unisson" la "pulsation" de l'œuvre et la "pulsation" de la salle de spectacle. Sans cela, il ne peut y avoir aucun "contact" entre les deux.

Une trop grande complication des relations métriques, en revanche, produit le chaos dans la perception au lieu d'une tension émotionnelle précise.

Le troisième cas de montage métrique se situe entre les deux : c'est une recherche métrique dans une alternance complexe de fragments simples en relation les uns avec les autres (ou l'inverse).

Exemples : la "Lezguinka" dans *Octobre* et la manifestation patriotique de *La Fin de Saint-Pétersbourg* (Le second exemple peut être considéré comme classique au sens du montage *purement métrique*).

En ce qui concerne le point de vue interne au cadre dans un tel montage, il est entièrement *subordonné* à la longueur absolue du fragment. C'est pourquoi il s'en tient au caractère de dominante grossière de la solution adoptée (à une possible "univocité" du cadre).

2. Le montage rythmique.

Ici, dans la détermination des longueurs effectives des fragments, intervient comme un élément d'importance égale la nature de ce qui emplit leurs cadres.

La scolastique de longueurs établies abstraitement est remplacée par la souplesse de la corrélation entre les longueurs effectives.

Ici, la longueur effective ne coïncide pas avec la longueur mathématique qui lui est assignée conformément à la formule métrique. Ici, la longueur pratique du fragment est déterminée comme une longueur dérivée de la spécificité du fragment et de la longueur "théorique" à laquelle le schéma lui donne droit.

Ici, d'ailleurs, le cas est tout à fait possible d'une complète *égalité* métrique des fragments, avec obtention des figures rythmiques exclusivement par la combinaison des fragments en fonction des signes distinctifs intérieurs au cadre.

La tension formelle par accélération s'obtient ici par un raccourcissement des fragments non seulement en accord avec la formule de divisibilité du schéma de base, mais aussi en violation de ce canon.







Mieux encore, par l'introduction d'un matériau plus intense dans les mêmes caractéristiques de tempo.

"L'escalier d'Odessa" peut servir d'exemple classique. Là le "tambour rythmique" des pieds des soldats qui descendent, viole toutes les conventions de la métrique. Il survient hors des intervalles prescrits par le mètre et, à chaque fois, dans une solution différente quant au cadre. L'accroissement final de la tension est sonné par *l'embrayage* du rythme des pas qui descendent l'escalier avec une autre sorte de mouvement, nouvelle, le stade suivant d'intensité de la même *action :* la voiture d'enfant dévalant l'escalier.

Ici, par rapport aux pieds, la voiture d'enfant fonctionne comme accélérateur direct vers le stade suivant.

La "parade" des pieds se transforme en "dégringolade" de la voiture.

Comparez pour le contraste l'exemple cité plus haut, tiré de *La Fin de Saint-Pétersbourg*, où les tensions sont obtenues par la fragmentation des *mêmes morceaux* jusqu'au montage cellulaire minimal.

Pour ce genre de solutions simplifiées appliquées à des marches, le montage métrique est pleinement et exhaustivement satisfaisant.

Pour des tâches rythmiques plus complexes — il s'avère insuffisant.

L'appliquer à toute force et "quoiqu'il en soit" à des cas de ce genre mène à des montages ratés. C'est ce qui s'est produit par exemple dans *Le Descendant de Gengis Khan* [8] *(Sturm über Asien)* avec les danses religieuses. Monté sur la base d'un schéma métrique compliqué non corrigé par la spécificité de la charge des fragments, ce montage n'a pu atteindre l'effet rythmique voulu.

Et dans bien des cas il suscite la perplexité chez le spécialiste et l'incohérence de la perception chez le simple spectateur (un cas de ce genre peut être artificiellement corrigé par l'accompagnement musical, ce qui d'ailleurs eut lieu dans l'exemple cité).

La troisième sorte de montage, je l'appellerais —

3. Le montage tonal.

Ce terme est introduit pour la première fois. Il constitue le stade suivant, après le montage rythmique.

Dans le montage rythmique, est considéré comme *mouvement* à l'intérieur du cadre un déplacement effectif (soit d'un objet dans le champ du cadre, soit un déplacement de l'œil le long des lignes directrices d'un objet immobile).

Mais ici, dans le cas présent, le mouvement est compris dans un sens plus large. Ici, la notion de mouvement embrasse *toutes les sortes de variations* venant du fragment.

Ici, le montage est placé sous le signe de la *sonorité émotionnelle* du fragment. Qui plus est, de la sonorité dominante. Du *ton* général du fragment.

Si, sous l'angle de la perception, il se caractérise par la tonalité émotionnelle du fragment, c'est-à-dire, pourrait-il sembler, par un instrument de mesure "impressionniste", il s'agit là d'une simple erreur.

La caractéristique du fragment est aussi normalement mesurable ici que dans le cas le plus simple de mesure "toise en main" dans le montage métrique grossier.

Seules les unités de mesure sont différentes ici. Et les grandeurs mesurées sont autres.

Par exemple, l'intensité des vibrations lumineuses d'un fragment dans son ensemble est non seulement mesurable de manière absolue au moyen d'une cellule-photo au sélénium, mais elle est aussi perçue à l'œil nu dans toute sa gradation.

Et si, par convention, nous qualifions émotionnellement de "plus sombre" un fragment traité essentiellement par la lumière, il est possible de remplacer avec succès cette définition par le coefficient mathématique de la simple intensité lumineuse (cas de "tonalité lumineuse").

Dans un autre cas, quand on définit un fragment par sa "sonorité aiguë", il est fort aisé de reporter cette définition à la prédominance dans le cadre des éléments à angle aigu sur les éléments en forme d'arc (cas de "tonalité graphique").

L'exemple le plus typique de montage tonal est celui qui joue sur une combinaison de degrés de *soft-focus* [9] ou de différents degrés de netteté.

Comme on l'a dit plus haut, ce cas est fondé sur la sonorité émotionnelle *dominante* du fragment. Peuvent servir d'exemple les "Brumes dans le port d'Odessa" (début de la "Veillée funèbre de Vakoulintchouk dans le *Potemkine*).

Là, le montage est construit exclusivement sur la sonorité émotionnelle des divers fragments, c'est-à-dire sur des variations rythmiques qui ne produisent pas de déplacements spatiaux.

Ce qu'il y a d'intéressant ici, c'est qu'à côté de la dominante tonale fondamentale, fonctionne également une espèce de seconde dominante, une dominante *rythmique* secondaire des fragments.

Elle est en quelque sorte le maillon de liaison entre la construction tonale de la scène donnée et la tradition rythmique dont le développement et la poursuite s'avère être le montage tonal dans son ensemble.

De même que le montage rythmique est une variante particulière du montage métrique.

Cette dominante secondaire se réalise dans les ondulations à peine perceptibles de l'eau, le léger balancement des navires dormant à l'ancre, la fumée qui monte lentement, les mouettes qui se posent lentement sur l'eau.

A proprement parler, ce sont déjà des éléments d'ordre *tonal*. D'un mouvement/déplacement monté en fonction de la caractéristique tonale et non de la caractéristique spatio-rythmique. C'est qu'ici des déplacements spatialement incommensurables se combinent en fonction de leur sonorité émotionnelle.

Mais l'indicateur principal de l'assemblage des fragments reste entièrement du domaine de la combinaison des fragments en fonction de leurs vibrations lumineuses optiques fondamentales. (Degré d' "embrumement" et de "luminosité"). Et dans la structure de ces vibrations apparaît une parfaite identité avec le mode mineur en musique.

En outre, cet exemple nous donne un modèle de *consonance* dans les combinaisons du mouvement en tant que *déplacement* et du mouvement *en tant que vibration lumineuse*.

Ici aussi, l'intensification des tensions s'effectue selon une ligne d'accumulation d'un seul et même signe musical, celui de la dominante.

Un exemple particulièrement manifeste de cet accroissement peut être fourni par la scène de "*la moisson tardive*" *(La Ligne générale*, cinquième partie).

La même méthode de mise-en-scène est observée tant dans la construction du film tout entier que dans ce cas particulier.

A savoir : le conflit entre le "contenu" et la "forme" qui lui est traditionnelle.

Une structure pathétique est appliquée à un matériau non pathétique. Le stimulus est isolé de la situation qui lui est propre (exemple ; le traitement de l'érotisme dans le film) jusqu'à obtenir des constructions tonales paradoxales. Le "monument" industriel se trouve être une machine à écrire. Le mariage est celui... d'un taureau et d'une vache, etc.

C'est pourquoi, *au mode mineur*, thématique de la moisson est appliquée la solution en *majeur* de la tempête, de la pluie. (Quant à la moisson elle-même — thème traditionnellement majeur de la fertilité dans le flamboiement des rayons de soleil — elle est prise pour solution d'un thème mineur et, qui plus est, trempé de pluie).

Ici, l'accroissement de la tension passe par un renforcement interne de la sonorité d'une seule et même corde dominante. "*Pression*" *annonciatrice de l'orage* qui va croissant dans le fragment.

Comme dans l'exemple précédent, la dominante tonale — le mouvement en tant que variation lumineuse — est accompagné ici d'une seconde dominante, une dominante rythmique, c'est-à-dire d'un mouvement comme déplacement.

Ici, elle se réalise dans le vent de plus en plus fort, qui se condense de "courants" aériens en "*torrents*" de pluie. (Analogie parfaite : les pas des soldats qui se transforment en voiture d'enfant).

Le rôle de la pluie et du vent dans la structure générale est ici parfaitement identique à la liaison entre les balancements rythmiques et l'absence de mise au point rétinienne du premier exemple. Certes, le *caractère* des inter-relations est directement inversé. Au lieu de la consonance du premier exemple, c'est l'inverse que nous avons ici.

Les cieux qui s'épaississent en une noire immobilité s'opposent à la dynamique sans cesse renforcée du vent, qui augmente et se condense de "courants" aériens en "torrents" d'eau — stade suivant, quant à l'intensité, de l'attaque dynamique sur les jupes des femmes et le seigle tardif.

Ici, le choc des deux tendances — renforcement de la statique et renforcement de la dynamique nous offre un exemple concret de *dissonance* dans la construction à montage tonal.

Du point de vue de la perception émotionnelle, *La Moisson* est un exemple de notre mode mineur *tragique* (actif), à la différence du mode mineur *lyrique* (passif) que constitue "*Le Port d'Odessa*".

Fait curieux, les deux exemples sont montés en fonction de la première sorte de mouvement, celle qui suit le mouvement comme déplacement. A savoir, en fonction de la "couleur" :

Dans le *Potemkine,* du gris foncé au blanc brumeux (justifié du point de vue du réel par l' "approche de l'orage"), c'est-à-dire selon la fréquence des vibrations lumineuses qui *augmentent de fréquence* dans un cas et *diminuent* de fréquence dans l'autre.

Nous avons une répétition parfaite du tableau de la simple construction métrique, mais prise dans un ordre de mouvement nouveau et considérablement supérieur.

Nous sommes pleinement en droit de présenter comme un quatrième aspect des catégories de montage.

4. Le montage harmonique.

Comme nous le voyons, le montage harmonique caractérisé au début de cet article se trouve être le développement et la continuation organiques du montage tonal.

Il s'en distingue, comme indiqué plus haut, par la prise en considération globale de tous les stimuli d'un fragment.

Et ce signe distinctif conduit à la perception d'une *coloration mélodiquement émotionnelle à une sensation immédiatement physiologique.*

Je pense que cela représente aussi une progression d'une étape de l'un à l'autre.

Ces quatre catégories constituent des *procédés de montage*.

Elles deviennent à proprement parler des *constructions de montage* lorsqu'elles interviennent dans des inter-relations conflictuelles (c'est précisément ce qui se passe dans les exemples cités).

De la sorte, se répétant l'une l'autre par un schéma d'interrelations, elles vont vers des variétés de montage de plus en plus raffinées qui découlent organiquement l'une de l'autre.

Ainsi, le passage de la méthode métrique à la méthode rythmique s'est opéré sous forme de conflit entre la longueur du fragment et le mouvement à l'intérieur du cadre.

Le passage au montage tonal — sous forme de conflit entre le principe rythmique et le principe tonal du fragment.

Et enfin, le montage harmonique — sous forme de conflit entre le principe tonal du fragment (dominante) et le principe harmonique.

Ces considérations nous donnent de plus un curieux critère pour apprécier la construction de montage du point de vue de sa "picturalité". La picturalité s'oppose ici à la cinématographicité. La picturalité esthétique à l'animalité [11] physiologique.

Il est naïf de raisonner sur la picturalité du *cadre* au cinéma. C'est le fait de gens qui ont une certaine culture en matière de peinture mais absolument aucune qualification cinématographique. A ce type de raisonnement peuvent se rattacher les propos sur le cinéma de Casimir Malevitch, par exemple. Il n'est plus un seul cinéaste, même débutant, pour se mettre à analyser un "ciné-cadre" du point de vue de la peinture de chevalet.

Je pense que la condition qui doit servir de critère à la "picturalité" de la construction par montage, au sens le plus large du mot (construction), est celle-ci : il faut que le conflit se résolve à l'intérieur d'une catégorie de montage quelle qu'elle soit, c'est-à-dire sans qu'un conflit ait surgi entre différentes catégories de montage.

La cinématographie commence là où commence le choc entre les différentes dimensions cinématographiques du mouvement et de la variation.

Par exemple, conflit "pictural" entre le personnage et l'horizon (dans la statique ou la dynamique — indifféremment), ou alternance de fragments diversement éclairés du seul point de vue des conflits entre les vibrations lumineuses ou entre la forme de l'objet et sa luminosité etc.

Il convient encore de noter ce qui caractérise l'action des diverses variétés de montage sur le complexe "psychophysiologique" de celui qui perçoit.

La première catégorie se caractérise par le mécanisme grossier de

l'action. Elle est capable de mettre le spectateur dans des états bien déterminés de motricité externe.

C'est ainsi qu'est montée, par exemple, "la Fenaison" (*La Ligne générale*). Certains fragments sont filmés — "univoquement" — en un seul mouvement, d'un bord à l'autre du cadre, et je riais de tout mon cœur en observant la partie la plus impressionnable du public se balancer en cadence d'un côté à l'autre avec une vitesse croissante à mesure que les fragments raccourcissaient. L'effet est le même que celui du tambour et des cuivres jouant une simple marche.

La deuxième catégorie, nous l'appelons rythmique, on pourrait aussi bien l'appeler émotionnelle primitive. Ici, le mouvement est calculé d'une manière plus fine car l'émotion est aussi le résultat d'un mouvement, mais d'un mouvement qu'on ne laisse pas devenir primitif et externe, ce qu'il serait s'il y avait déplacement.

La troisième catégorie — tonale — pourrait s'appeler émotionnelle mélodique. Ici, le mouvement qui, déjà dans le second cas, a cessé d'être un déplacement, se transforme nettement en *vibration* émotionnelle d'un ordre encore plus élevé.

La quatrième catégorie, par un nouvel afflux de physiologisme pur, répète en quelque sorte la première catégorie à un niveau supérieur d'intensité, retrouvant ainsi le stade du renforcement du mécanisme immédiat.

En musique, cela s'explique par le fait que, du moment où interviennent les harmoniques, parallèlement à la sonorité fondamentale interviennent aussi lesdits battements, c'est-à-dire un type de vibrations qui cessent à nouveau d'être perçus comme des sons, et sont plutôt perçus comme des "déplacements" purement physiques de celui qui perçoit. Cela vaut pour les instruments à timbre très accusé où le principe harmonique prédomine largement.

Ils arrivent parfois à donner presque littéralement une sensation physique de "déplacement" : grosses caisses, cloches, orgues.

Dans certains passages de *La Ligne générale*, on a réussi à établir des combinaisons conflictuelles entre la ligne tonale et la ligne harmonique. Parfois même à provoquer encore un heurt avec la ligne métrique-rythmique. Par exemple, certains points nodaux à l'intérieur de la procession : les "plongeons" sous les icônes, les cierges qui fondent et les brebis haletantes au moment de l'extase, etc.

Fait curieux, au cours de l'analyse, nous avons posé, absolument sans nous en apercevoir, un signe d'égalité essentiel entre le *rythme* et le *ton*, en établissant entre eux une équivalence semblable à celle que j'avais naguère établie entre les notions de *cadre* et de *montage*.

Ainsi, le ton est un stade du rythme. Pour ceux qu'effraient le fait de ramener ainsi deux stades à un seul, et le prolongement des propriétés d'un stade dans le suivant, à des fins d'investigation scientifique et de méthodologie je rappelle une citation qui concerne les éléments fondamentaux de la dialectique :

"...Tels sont apparemment les éléments de la dialectique. On peut, sans doute, présenter ces éléments plus en détail, de la façon suivante :

1)...

11) Processus infini d'approfondissement de la connaissance par l'homme des choses, des phénomènes, des processus etc., des phénomènes à l'essence et de l'essence la moins profonde à la plus profonde.

12) de la cœxistence à la causalité, et d'une première forme de liaison et d'interdépendance à une autre, plus profonde, plus générale.

13) répétition au stade supérieur de certains traits, propriétés, et du stade inférieur et,

14) soi-disant retour à l'ancien..."

(Résumé de Lénine de *La Science de la logique* de Hegel. Recueil Lénine IX - p. 275, 277, Ed. 1929).

Après cette citation, je pense que la classe suivante de montage, conçue comme catégorie de montage encore plus haute, à savoir le montage intellectuel, ne soulèvera pas d'objections non plus.

Le montage intellectuel, c'est le montage, non pas des sonorités harmoniques grossièrement physiologiques, mais des sonorités harmoniques d'ordre intellectuel,

c'est-à-dire la combinaison conflictuelle des effets intellectuels accompagnant les fragments.

La progression par étapes, ici est instituée par le fait qu'il n'y a pas de différence de principe entre la mécanique du balancement de l'homme sous l'influence d'un montage grossièrement métrique, car le processus intellectuel est la même vibration mais uniquement dans les centres de l'activité nerveuse supérieure.

Et si, dans le premier cas, sous l'influence du montage "style claquettes", les bras et les jambes tressaillent, dans le second cas, en revanche, en présence d'une excitation intellectuelle combinée autrement, ce même tressaillement a lieu de manière tout à fait identique dans les tissus du système nerveux supérieur de l'appareil de la pensée.

Et si, du point de vue des "phénomènes" (des manifestations) ils semblent de fait différents du point de vue de l' "essence" (du processus), ils sont assurément identiques.

Et, dans l'application à des sections d'ordre supérieur de l'expérience du travail aux niveaux inférieurs, cela donne la possibilité de porter l'attaque au cœur même des choses et des phénomènes.

Ainsi donc, la cinquième section était le cas de l'harmonique intellectuel.

On peut en donner pour exemple les "dieux" dans *Octobre*, où toutes les conditions de leur confrontation étaient exclusivement déterminées

par la sonorité intellectuelle de classe du fragment "dieu" (sonorité de classe, car si le "principe" émotionnel est commun à tous les hommes, le principe intellectuel est coloré à la racine en termes de classes).

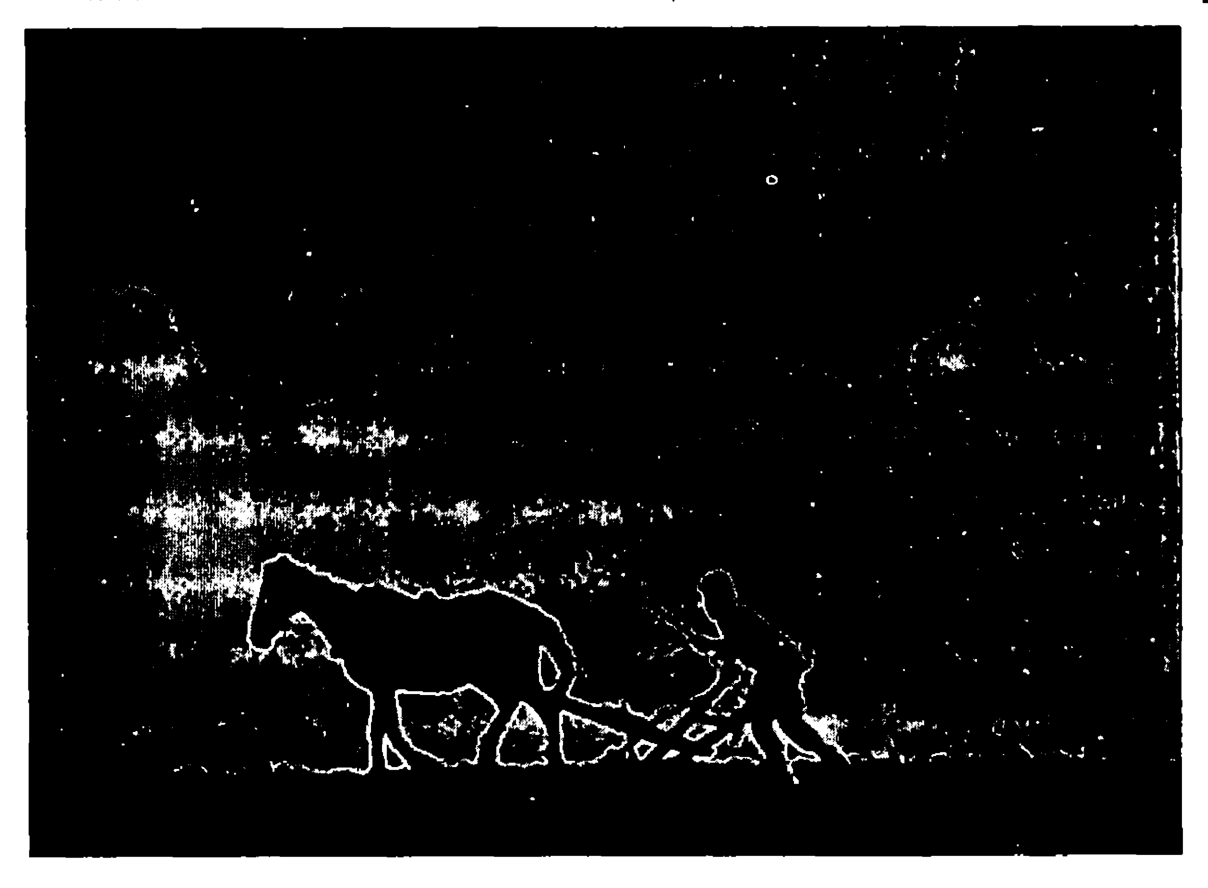
C'est selon une gamme intellectuelle descendante que sont assemblés ces fragments, et qu'ils rabaissent l'idée de dieu jusqu'à la bûche de bois.

Mais évidemment ce n'est pas encore le cinéma intellectuel, tel qu'il a été proclamé par moi il y a maintenant plusieurs années déjà.

Le cinéma intellectuel sera celui qui résoudra la combinaison conflictuelle des harmoniques physiologiques et des harmoniques intellectuels (voir mon article *Perspectives* dans la revue *Iskousstvo* n° 1-2) et qui aura créé une forme sans précédent de cinématographie — apport de la révolution à l'histoire générale de la culture, création d'une synthèse de la science, de l'art et de l'esprit de classe militant.

Comme nous le voyons, le problème de l'harmonique aura dans l'avenir une importance énorme.

Raison de plus pour approfondir attentivement tous les points de sa méthodologie, et l'étudier sous tous les angles.



NOTES.

1. En août 1928, la troupe Kabukidza, sous la direction de l'acteur Ichikawa Sadanji II (l'un des grands rénovateurs du Kabuki traditionnel), avait fait une tournée à Moscou. En partant d'une analyse du Kabuki, E. abordait dans l'article ici cité *(Une rencontre inattendue* cf. O.C., tome 5, p. 303) le problème du contrepoint audio-visuel — sur lequel il venait de prendre position de façon tranchée et polémique dans le célèbre *manifeste*, cosigné avec Alexandrov et Poudovkine (juillet 1928, c.f. O.C., tome 2, p. 315).

2. Le mot *kadr*, utilisé systématiquement par E., nous a semblé mieux rendu par "cadre" — malgré le caractère inusité de ce mot — que par image ou plan (comme on le traduit souvent). Le "cadre", chez E., implique une pensée de la mise-en-cadre" *(mizankadr)* qui ne se ramène pas au simple "cadrage" (voir le texte *Hors-Cadre*, contemporain du présent article ; O.C., tome 2, p. 282 — traduction française : *Cahiers* N° 215).

3. Ici et dans d'autres textes, E., entend par "hiéroglyphes", improprement, les idéogrammes de l'écriture chinoise ou japonaise. Sur l'analogie mise en évidence ici entre "cadre" et "idéogramme", voir l'article *Hors-Cadre*.

4. Le terme "stimulus", abondamment utilisé ici, renvoie évidemment à la théorie "réflexologique" de Bekhterev — qui prétendait remplacer la psychologie par l'étude des réflexes du "système nerveux supérieur". La problématique de Bekhterev (qu'on peut considérer comme une variante à peine plus mécaniste des théories de Pavlov) était très à la mode au début des années 20, et E. l'avait adoptée d'enthousiasme — corrélativement à son violent rejet du freudisme. On trouve ici un des derniers échos de Bekhterev dans les textes d'E. Après son retour du Mexique, celui-ci continuera à creuser mais de façon moins simpliste, la question d'une analogie possible entre la perception comme activité psychique et la structure des films.

5. Comme c'était devenu l'usage dans les années 20 (c.f. : *Lievy Front Isskousstva*. Front gauche de l'art), le terme "de gauche" signifie ici "d'avant-garde" — y compris les éventuelles connotations formalistes de cette dernière expression.

6. Le brouillon autographe porte une note en bas de page : "Ici a lieu la même désindividualisation du *caractère* de la catégorie de la sensation que, par exemple, dans un autre phénomène "psychologique" : la sensation de volupté qui nait d'une *souffrance* exceptionnelle (sensation familière à tous dans une certaine mesure). Stekel écrit à ce sujet : "En cas de surtension affective, la douleur cesse d'être perçue comme douleur et n'est ressentie que comme une tension nerveuse... Toute forte tension des nerfs exerce une action tonifiante. L'élévation du tonus suscite un sentiment de satisfaction et de volupté."



7. Dans les films muets de Koulechov, notamment *Le Rayon de la mort* on trouve en effet de nombreuses séquences traitées selon le schéma "3-4" (bagarres, poursuites par ex.).

8. Il s'agit évidemment de *Tempête sur l'Asie* (Poudovkine, 1928).

9. En anglais dans le texte ("flou artistique").

10. Le passage suivant a été biffé sur le manuscrit : "Le type le plus complexe et le plus captivant de construction relevant de la dernière catégorie sera le cas où est pris en considération non seulement le conflit des fragments en tant que complexes physiologiques de "sonorité", mais encore où la possibilité est réservée à leurs stimuli additionnés d'entrer de plus en inter-relations conflictuelles indépendantes avec les stimuli correspondants des fragments voisins.

Nous obtenons alors une polyphonie originale. Un orchestre original entrelaçant organiquement les parties indépendantes des divers instruments qui mènent leurs lignes à travers le complexe général de la sonorité orchestrale.

C'est ce qu'on a obtenu par endroits dans les passages les plus réussis de *La Ligne générale* (par exemple, la deuxième partie et, dans celle-ci, tout particulièrement, "la procession")."

11. Jeu de mots pratiquement intraduisible entre *jivopisnost'* (picturalité, pittoresque) et *jivotnost'* (animalité, bestialité, brutalité).

12. Texte écrit en mars 1929, esquissant la théorie du cinéma intellectuel (O.C., tome 2, p. 35 — traduction française dans *Au-delà des étoiles*, Paris 1974).

Traduction et notes : Jacques AUMONT



Photographies. 3

La surimage par Pascal Bonitzer

Ce n'est pas du premier coup que j'ai ressenti cette gêne devant la première page de couverture du N° 268-269 des *Cahiers*. Ou plutôt, cette gêne m'était masquée par une autre, plus contingente, provoquée par le titre « Spécial images de marque » que je trouvais peu explicite, et par la non spécificité cinématographique de la photo pleine page. Ce n'est qu'après avoir lu l'article d'Alain Bergala, « Le pendule », — à quoi cette photo célèbre et inconnue se référait — que j'ai commencé à regarder, ou plutôt à me sentir regardé, par ce bonze en flammes.

Cela fait un certain temps que nous mettons l'accent, quant à la mise en scène, sur le dispositif d'énonciation, soit sur l'aspect *mise-en* de la mise en scène, occulté par la consistance de la *scène :* ce que nous appelons le hors-champ. Les problèmes idéologiques posés par et dans le cinéma se concentrent en effet, comme nous avons tenté multiplement de le montrer, de façon cruciale dans ce hors-scène de la mise en scène, dans cet espace off, invisible, où se tirent les fils des effets dont nous, spectateurs, sommes agités. C'est dans cette perspective qu'une analyse de la photographie, et surtout de la photo historique, trouvait naturellement sa place, se voyait même nécessitée du fait que le cinéma inclut, tout en la déplaçant, une réflexion sur la photographie. Les analyses de Bergala et d'Henry défrichent, avec finesse, prudence et pertinence, un terrain dont la réflexion sur le cinéma ne peut que se trouver enrichie (on sait en outre qu'aujourd'hui, ce qui se fait de plus avancé dans le cinéma travaille directement sur la photographie historique ; cf. les derniers Godard-Sonimage ou p. ex. *Einleitung* de Straub-Huillet).

Continuité, complicité entre la photo et le cinéma affirmée du reste de longue date par J.-L G. : « La photographie, disait *le Petit Soldat*, c'est la vérité, et le cinéma, c'est 24 fois la vérité seconde ». Très important de mettre la vérité dans le coup. C'est ce qu'ont fait, précisément et simplement, Bergala et Henry, — comme Daney et Le Péron — dans l'analyse du dispositif d'énonciation de la photographie à travers des exemples, sans pénible jeu de mots, brûlants.

C'est en quelque sorte au verso, à la doublure de ces analyses, que le malaise a surgi. J'adhère à ces analyses (je pense en particulier à celles de Bergala sur le grand angulaire et l'effet d'arrêt sur l'image). Il faut souligner au passage que le dispositif de mise en page dans l'analyse photographique est précieux, essentiel, en ce qu'il oblige l'analyste à cerner au plus près la vérité, de ce que la photographie, contrairement au film, *est là*, insistante, entêtée, comme regardant silencieusement (« père, ne vois-tu pas que je brûle ? ») le texte voisin qui tente de lui *tirer les vers du nez*.

Et j'en viens ainsi, enfin, à mon malaise. Il y a donc cette photo de Vietnamien en pleurs, sous un parapluie. Il y a, à côté, un peu plus bas, — face à un blanc sous cette photo — la phrase, avec laquelle je me sens d'accord : G« *Avant tout, l'espace de la représentation photographique ne doit pas se laisser soupçonner comme espace d'énonciation* ». Ou, plus bas encore : « *Le grand angulaire, enfin, travaille massivement au bénéfice de l'humanisme pleurnichard : il isole le personnage, la victime, dans sa solitude et sa douleur.* » C'est vrai, et il suffit de se représenter l'insertion de cette photo dans *Paris-Match*. Mais voici que justement cette photo est sortie de l'espace d'énonciation *Paris-Match*, — pour lequel, sans doute, elle était faite — et qu'elle est là, toute petite (alors qu'elle a dû être dans une pleine page, une demi-page, ou une page et demi), dans une colonne de blanc à côté d'un texte qui ne la fait pas mousser mais l'analyse sèchement afin de faire ressortir ce qu'elle cache : l'idéologie de son dispositif d'énonciation. Or elle est là, d'ailleurs plusieurs fois répétée, et quelque chose reste, résiste à l'analyse, indéfectiblement. C'est qu'à côté, au-dessus, des mots « humanisme pleurnichard », il y a *quand même* ceci que ce Vietnamien pleure : en dépit de la mise en scène, en dépit de l'encadrement, de l'énonciation photographique et journalistique (ordure de journaliste !) il y a l'énoncé des larmes. Voyons : faut-il, sous prétexte de sécher les nôtres afin de continuer le combat, sous prétexte qu'elles alimentent « l'humanisme pleurnichard » et « l'identification poisseuse » (dont l'abjection n'est plus à démontrer, ce n'est pas à quoi j'objecte), sauter par-dessus ces larmes, cette douleur, leur donner congé parce qu'elles ont été confisquées par « l'idéologie dominante » ? Ce n'est pas ce que dit Bergala, je le sais : « *Si le pouvoir se sert des images, c'est toujours dans la crainte d'être débordé ou trahi par le pouvoir des images, dans l'angoisse d'un retour de signification, comme on dit d'un retour de flamme.* »

Retour de flamme, ressource de flamme : quand le dispositif d'énonciation, d'encadrement, a été nettoyé, analysé, quand le *sujet* de la photographie a commencé à se dessiner dans son abjection, alors indéfectiblement l'énoncé muet de la photo revient, énigmatique, l'événement obscur de cette douleur saisie par un objectif mercantile, la singularité des larmes revient sans bruit se proposer à la méditation.

Un autre texte alors se met à sourdre de la même image. La photographie d'un corps supplicié ne parle pas que de sensationnel, Bataille le savait. Et un miroir, on le sait depuis Lewis Carroll, peut servir de deux façons : soit, si nous restons où nous sommes, qu'il nous renvoie l'image illusoire de notre identité, soit, si nous nous y enfonçons et passons au travers, qu'il nous découvre un autre paysage.

Il y a une équivoque essentielle, un clivage interne, dans une photographie. C'est en quoi, même si elle est issue des mêmes codes de représentation (ceux, on le sait, du Quattrocento, la *perspectiva artificialis* etc.), la photographie n'a







Le fascisme ordinaire

rien à voir avec la peinture. Une photographie peut bien mimer un tableau, ressembler à s'y méprendre à un Monet, un Corot, un Renoir..., on sent bien que c'est de tout autre chose qu'il s'agit, que la façon dont l'objet y est capturé est tout autre. L'objet ne *crie* pas de la même façon sur une toile et sur une photo. L'invocation ne vient pas de la même façon, et pour cause.

La photographie, dit Walter Benjamin, supprime l'*aura* que la peinture mettait sur l'objet, l'aura de la subjectivité du peintre, de l'intentionnalité de l'auteur par laquelle le modèle, le réel, (« quelle vanité que la peinture ! ») était décidément oublié, chu très loin de l'œuvre. Entre Saint-Sébastien martyr et cet adolescent nu et langoureux des toiles de la Renaissance, il y a tout une alchimie subjective, idéologique et érotique, qui recrée entièrement le supplice dans un espace où le corps contingent, historique, du Sébastien réel ne compte littéralement pour rien. C'est au contraire cette contingence historique que la photographie de presse — mais c'est vrai de toute photographie à l'exception peut-être des montages — saisit d'abord, et c'est un prélèvement direct de réel, comme le dit Bergala, que la chimie photographique fait apparaître. Ça change tout. Ça change tout quant au sujet de l'énonciation, notamment.

Lorsqu'un Grünewald peint la crucifixion, par exemple, on imagine qu'il a dû travailler à *savoir* ce corps tordu et putréfié du Christ en croix ; qu'il a dû de quelque façon, alchimiquement, fréquenter son cadavre, son agonie, pour produire cet effet-Grünewald. Ce qui parle dans le retable d'Isenheim, c'est d'abord l'expérience-Grünewald, l'entrelacement fiévreux du sujet et de l'objet, Christ grünewaldisé, Grünewald christisé selon un nœud que le retable expose, mais ne tranche pas. Il n'y a au contraire aucune commune mesure, aucun espace commun, entre le bonze en flammes de la photographie et l'« auteur » de celle-ci.

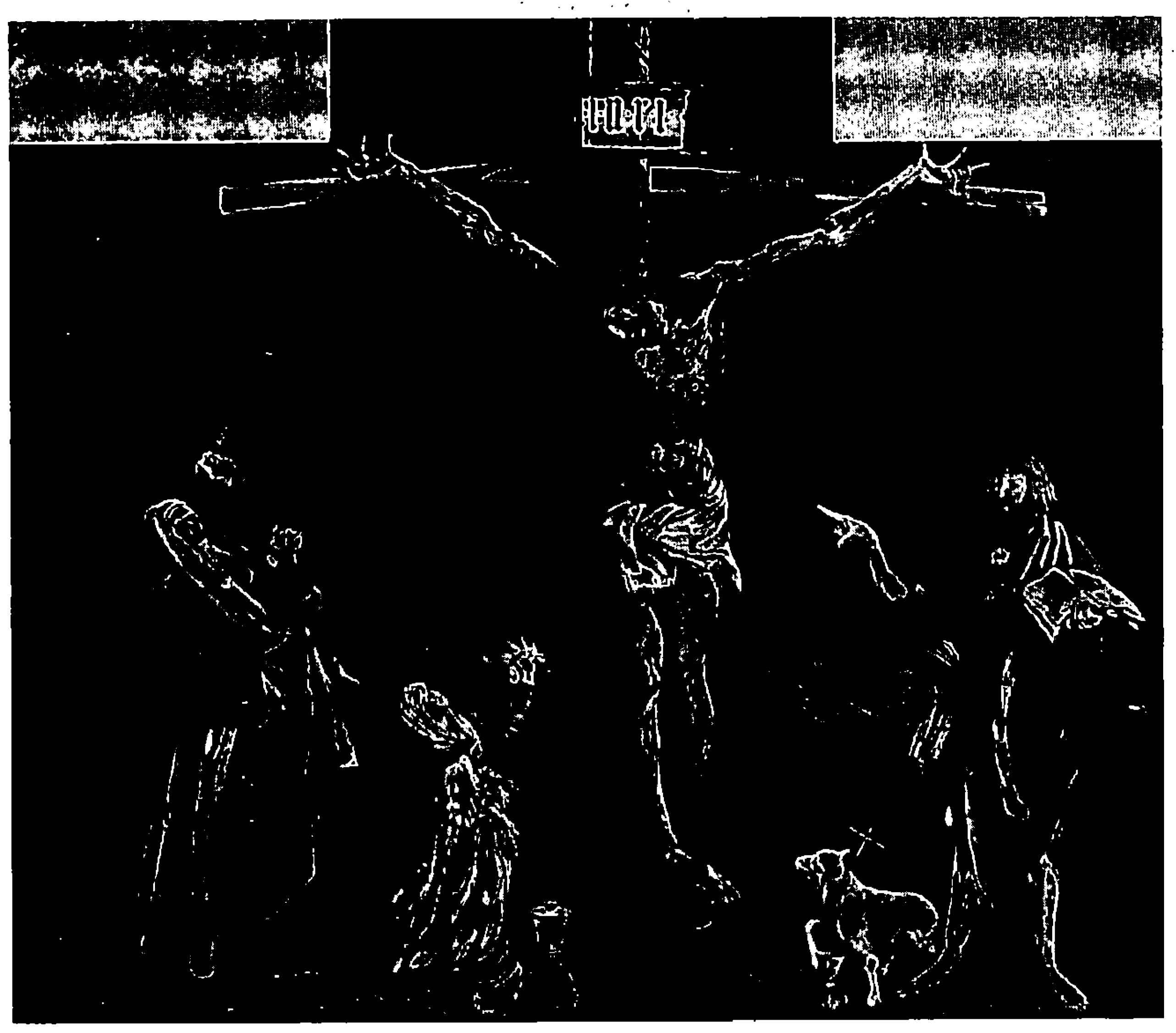
Chasseurs d'images, dit-on des photographes. La technique de l'instantané est un art de la capture. La capture d'une image, certes, rien de plus, mais c'est la saisie au vol d'un battement de réel. Il y faut, j'imagine, un sang-froid

professionnel qui s'apparente sous un certain angle à celui des professions médicales (quoi de plus photographique, d'ailleurs, que les photographies médicales ?). Cela suppose la plus grande distance entre le sujet (le photographe) et l'objet (le photographié). « L'identification poisseuse », c'est pour plus tard ; et pour le client.

C'est cette coupure franche entre le photographe, lequel n'est qu'un œil, et le photographié (ou le photographique), lequel est un regard, qui fait de toute photographie un objet équivoque et clivé. Le preneur d'image est effacé en tant que sujet d'énonciation dans la photo, à l'inverse de ce qui se passe dans la peinture, où le regard du peintre est sensible. Cela fait de la photo, de l'espace photographique un espace où manque, de façon criante, une *réponse*, où l'objet crie en quelque sorte dans le désert. Que ce soit sous la forme paisible et souverainement indifférente de ce bonze en flammes, sous la forme pathétique du Vietnamien sous son parapluie, ou encore comme cette invocation violente au *sujet dérobé par l'appareil*, de la jeune femme nue du ghetto de Varsovie (photogramme tiré du *Fascisme ordinaire*), cas où l'on peut toucher du doigt, si je puis dire, l'absence — en l'occurence affreuse, infâme — ou du moins le retrait radical du sujet de la photographie.

Les exemples ici choisis sont sans doute extrêmes, puisque c'est littéralement que l'objet y crie, puisque ce cri y est *visible*, soit dans la bouche même des photographiés, soit dans l'horreur des flammes qui ceignent le corps paisible du bonze. On ne voit guère ce cri, évidemment, dans les photos plus apprêtées, les photos de magazines de mode, photos qui miment très souvent — composition, pastel des couleurs, douceur du grain, etc. — la peinture. Déshabillé celle-ci, touché le nerf de la photographie, du corps, on l'y retrouve pourtant, ce cri, cette étincelle de mort, cette tache obscène du réel. (Toute photographie est obscène).

La spécificité de la photographie, c'est donc que ce que j'appelle le cri de l'objet y apparaît comme sans réponse possible du côté du manche, de l'objectif. La photographie est une invocation sans réponse. C'est à la place de ce « sans réponse » que le lecteur, le spectateur (au fait, est-ce sans signification que la place, le rôle, du regardeur de photo soient plus glissants, moins assignables, que ceux de spectateur ou de lecteur ? Une photo peut s'exposer dans une galerie comme une toile, se feuilleter dans une revue, dans un livre, comme une illustration ou un texte, se projeter sur un écran comme un film, s'insérer dans un film comme un plan, surface polymorphe et protéiforme) se voit sollicité, le temps d'un regard. Cette sollicitation a la forme bloquée d'un va-et-vient, dit Bergala ; je dirais plutôt d'un vacillement autour des points où le réel grince et crie, des points de scandale de la photographie.
Il y a un *scandale* de ce bonze en flammes. Un scandale de ce corps paisible qui flambe. Scandale de cette paix, de cette immobilité, de cette attitude inviolée de prière quand tout l'arbre des nerfs est mis à nu par le feu rongeant et défoliant les tissus, contradiction intolérable et qui intolérablement se maintient, ô sérénité affreuse ! Quel lecteur, quel spectateur — les plus savants, les plus cyniques ou les plus niais — peut éviter, le temps d'un regard, que cette image un instant le *tutoie* ? là où se dérobe, comme le réel, l'ombre de ce corps, la tête décollée par un cercle incandescent. Est-ce que le déchet photographique de cette consumation, ce reste, ce carré de papier glacé, dans son impassibilité morte, n'est pas ce qui témoigne encore contre la guerre américaine ? Sans doute témoigne-t-elle. Et non seulement contre les horreurs *passées* de cette guerre, mais contre l'autre aspect, non directement meurtrier, toujours présent, de cette guerre, la guerre suave et froide de l'information, où cette photo prend place avec celles de Mi-Lay, Poulo-Condore, Tell-el-Zaatar, Soweto, Santiago du Chili et tout cet *ailleurs* écorché vif que lamine à froid, « objectivement », l'interminable flux des télex, l'interminable flux de la télévision où, comme dit admirablement Godard, *« rien ne passe, parce que tout passe » (Sur et sous la communication).*



Le rétable d'Isenheim, de Grünewald.

Le problème que pose toute photo de ce genre (au moins), est donc bien un problème d'énonciation : brancher sa voix sur le cri de l'objet photographique, sur cet énoncé vif et inarticulé. C'est précisément ce qu'a fait Godard — ce qu'ont fait, soyons justes, Jean-Luc et Sonimage — dans l'émission sur la photo de *Sur et sous la communication.* De la photographie considérée comme une extorsion : ces corps tordus, calcinés de napalm ou de misère, ces suppliciés, ces morts, ces dévastés, *les a-t-on payés,* demandait-il, pour la photo en or qu'ils offrent avec une inconsciente et atroce générosité, comme on paye les mannequins, les cover-girls ? Question profondément brechtienne (au point où Godard, au-delà du brechtisme, *est* Brecht) par laquelle apparaît, *de façon tutoyante,* comment, aujourd'hui, dans notre société, la mort, la misère *payent.* La misère paye, on le sait depuis Marx, de la plus value qu'elle produit. Mais grâce à la photo et aux média, elle paye encore *d'être la misère :* non seulement par son travail, par son surtravail, mais encore par son image. Elle fait de la surimage. (Photographiés de tous les pays, unissez-vous !).

C'est pour ces raisons qu'on ne saurait, me semble-t-il, et malgré les apparences, parler *sur* une photographie, mais seulement *en* elle. Pas plus qu'ailleurs il n'y a ici de métalangage. C'est de quoi témoigne à sa manière le texte de Barthes sur « Le Troisième Sens » : le sens obtus est cette limite proprement photographique de l'image où la description objective craque et où affleure, avec le fantôme du réel, la voix du sujet. Jeu pervers, fétichiste, que ce texte, dans la tentative qui est la sienne de décrire ce qui justement fuit la description, — c'est l'art du haï-ku, paradoxal dans l'espace théorique —, de donner forme à l'informe et sens (même obtus) à ce qui manifestement le déçoit (le sens du sens obtus, c'est « l'inversion, le malaise et peut-être le sadisme »). Evidemment le métalangage ici ne tient pas. Quand Bergala parle de « la casquette du petit juif » ou « du masque batracien du petit Vietnamien », on peut tomber d'accord qu'il y a là un bout de réel, un point d'accrochage du regard ; on peut également s'accorder sur la justesse de l'épithète « batracien » (connoté d'ailleurs par la fillette nue du second plan, semblable à une grenouille d'expériences galvaniques), mais après ? On reste court. Car ce qui se trouve photographié *n'est pas* ce « masque batracien » (qui serait l'œuvre du peintre) mais ce qui en lui hurle — invoque — et témoigne. Le problème qui se pose ainsi devant toute photographie, en tant que telle, est : comment rendre justice à son énoncé, au-delà de la barre de son énonciation ? C'est le geste de Godard, dans l'émission citée, et c'est un geste de division.

De même que la photographie *prend la division* — la contradiction, le conflit, la cassure : c'est la raison d'être du reportage — elle doit être divisée. C'est le sens des traits, des lignes, des mots que Godard trace à la surface du vidéogramme : rayer, raturer, la consistance, la compacité, la fausse transparence de l'image, de cet invisible stylet électronique qui dénude le nerf du réel. Entrer dans l'image, non comme dans un bain, mais comme le bistouri dans la plaie. Louis Massignon cite (*Opera minora* III, p. 613, Ed. Dar Al-Maaref, Liban) le témoignage d'un officier français en Algérie qui, ayant refusé de pratiquer la torture, avait été contraint d'y assister : « *de l'officier qui pratiquait l'interrogatoire par la torture, il a dit* : « j'aurais voulu avoir mon appareil photographique parce que cet officier avait une figure, lui qui cherchait la vérité en faisant cet interrogatoire, une figure de sadique, tandis que le Musulman priait... » Cette photo, si elle avait été prise, eût sans doute exalté la victime et dénoncé le bourreau, car « la photographie, c'est la vérité », tout spécialement quand il s'agit de torture, de supplice, d'oppression nue, et c'est pourquoi il est vrai que le pouvoir craint les images qui le montrent l'exercer (et je ne vois pas pourquoi on devrait en excepter le pouvoir cambodgien actuel, pour dire en passant mon désaccord avec l'étrange dialectique de Serge Le Péron dans son article « Le droit de regard », dans le même numéro des *Cahiers*). Mais n'eût-elle pas questionné aussi la place de celui qui l'eût prise ? Témoin impuissant, ou complice ? Car un tortionnaire aussi eût pu prendre la même photo ; voir les archives nazies. Or c'est sur cette place conjecturale où vacille en éclipse le sujet (place qu'Oudart désignait dans son vieil article sur « La Suture » comme celle de l'Absent) que le discours bavard de l'Information, qui use volontiers des images violentes (et les rhabille de considérations pathétiques, voyez sur TF 1, l'ineffable Roger Gicquel), fait toujours et nécessairement silence. C'est ce silence qu'a rompu, scandaleusement, l'ensemble des émissions *Sur et sous la communication*. On ne s'étonnera pas que, du syndicat C.G.T. des photographes à Catherine B. Clément (*Le Monde* du 29-30 août) en passant par le Pouvoir, nombre de dents en aient été agacées.

Pascal BONITZER



Entretien avec Francis Reusser
(le grand soir)

Question : *A qui s'adresse* Le Grand Soir ?

Francis Reusser : La question est réglée à partir du moment où on met en œuvre tous les moyens nécessaires pour fabriquer un produit conforme à ce qui est consommé dans le circuit. Nous ne nous adressons pas à un groupe particulier. Nous savons que nous sommes dans la transversalité sociale du public de cinéma. Néanmoins, la distribution se fait selon un certain code ; on ne sait pas très bien qui en suit les règles et comment. Tel film sera distribué au Quartier latin, on prendra le public universitaire comme cible, dit le marketing. Cela n'empêche pas le film d'avoir son autonomie et de provoquer ou non la venue des spectateurs.

Question : *La presse t'a présenté comme un ancien militant...*

Francis Reusser : Je suis toujours un militant. La bourgeoisie, au lieu de voir qu'il n'y a qu'une histoire, en fait des petits bouts qu'elle détourne... J'ai été sujet, pendant quelque temps, d'un certain militantisme, qui n'était pas universel, mais inscrit à Lausanne, et que le film date, situe. En faisant ce film, je me suis mis à militer ailleurs. Il faut passer par là pour revenir, un jour peut-être, à un autre espace. Militer signifiait retrouver des tâches essentielles que les cinéastes avaient perdues de vue : le retour à leur outil de travail, la nécessité d'interroger le lieu d'où ils parlaient et sur l'ordre de qui. Comme dit Brecht, « avant d'apprendre à lutter, il faut apprendre à s'asseoir ».

Question : Le Grand Soir *met en scène le discours de deux personnages. Léon y tombe amoureux de Léa, membre de l'* « *Organisation Léniniste* ». *Après s'être rapproché de ce groupe, Léon en sera exclu. Mais sa voix et son cri* — « Je t'aime passionnément » — *seront légués, au terme du film, non seulement à Léa, mais aussi au militantisme. Alors, dans quelle mesure Léa est-elle communiste, et Léon anarchiste ?*

Francis Reusser : Les deux personnages n'en font qu'un. Le mode sur lequel est récité le film, qui n'est pas le mode réaliste — un certain nombre de signes en témoigne — est lui-même une manière de faire parler Léon et Léa ensemble. Des fois ils sont deux, des fois ils sont un ; c'est un qui se divise en deux ou deux en un. Dans l'histoire, la tradition du mouvement communiste, ces deux versants ont toujours existé. Bakounine était communiste, mais libertaire. Il lui a fallu du temps pour ne rester que libertaire. Je mets en garde contre toute lecture prétendant que *Le Grand Soir* est un débat entre deux concepts, deux pôles de la théorie et de la pratique révolutionnaires. Léon et Léa, parfois, luttent l'un contre l'autre. Je crois donner quelques indices sur la position que j'adopte dans cette lutte. Ce débat n'étant pas ouvert ailleurs, et surtout pas dans l'« Organisation », nous l'entamons dans le film.



Question : *Comment est-il possible de raconter une histoire d'amour dans un film de lutte ?*

Francis Reusser : Je suis un enfant de Rimbaud et Breton autant que de Marx et Lénine. Le surréalisme a beaucoup marqué ma génération, et dans le surréalisme ce que proposait « L'amour fou ». C'était une première violence, un premier bout de politique, un premier dépassement du rapport à l'autre. La passion, dans le film, c'est d'abord l'intrusion du poétique. La passion amoureuse m'intéresse, parce que c'est un rapport dans lequel on ne peut définir que ce qu'on est en train de faire, et rien de plus. Je ne vois pas comment on peut avoir envie de faire la révolution si on n'est pas amoureux. Cette relation est exemplaire de tout ce qui peut se donner, se dire, se tendre dans le politique, et aussi dans ce qui conduit nos actes, les décide, les commande : l'amour, c'est la première commande. Mais il ne faut pas l'enfermer dans la singularité du rapport à deux. Dans *Le Grand Soir*, ce rapport, même s'il est tendu de désir, se vit dans l'abstraction. Mon agnosticisme m'a poussé à le représenter ainsi ; n'oublions pas non plus ce qui, dans l'histoire du christianisme, a été la valeur repère... et qui fait aujourd'hui retour, de la manière la plus crapuleuse, chez les écrivains révolutionnaires catholiques. Dans le christianisme, l'amour a été un levier de masse révolutionnaire. Pasolini a fait à ce propos *l'Evangile selon Saint-Mathieu,* seul film, marxiste du reste, qui démontre comment cette valeur a mis en marche le sous prolétariat palestinien.



Question : Le Grand Soir *pose la question de la violence révolutionnaire, en Suisse...*



Francis Reusser : Plus que jamais, au vu des différents appareils politiques en présence, compte tenu de la façon dont ils se définissent et de ce qu'ils proposent, la violence révolutionnaire est à l'ordre du jour avec de moins en moins de forces. Il faudrait penser à ça : plus la violence nous paraît nécessaire, moins nous sommes capables de l'exercer. La citation de Marx par Raoul (dirigeant de l'«Organisation ») : « *La bourgeoisie ne s'en ira qu'à coups de fusil et pas autrement* » continue de nous interroger. Pour l'instant, aucune réponse n'est donnée. Ni dans les faits, ni sur la manière dont cette violence parviendrait à se dépasser, et, ainsi, à devenir peut-être inutile. Le seul embryon de réponse en Europe occidentale est dû à Baader ; c'est à la fois une mauvaise et une bonne réponse... Cette question, généralement évacuée, occultée, est liée à celle du pouvoir. Il faut nous demander si, au terme de cette violence, il y a le pouvoir d'Etat. S'il s'agit de ça, on n'y coupera pas. Si, au contraire, on peut envisager d'autres modes de production des différents pouvoirs, qui se liquideraient en tant que tels, il est possible d'imaginer différents processus susceptibles de modifier les choses maintenant.

Question : *Dans ton film, la Suisse a l'air d'un pays policier...*

Francis Reusser : Sans qu'il y ait un flic dans le film, je voulais qu'on ait l'impression qu'il y en a tout le temps. Vivant à Lausanne, j'ai précisément vu comment ils étaient là quand ils n'y étaient pas. Alternativement, les géraniums, le soleil, la caméra sont flics. On voit aussi les codes de la circulation. Et la police est dans la tête des gens. J'espère, c'est la moindre des choses, que *Le Grand Soir* donne vraiment l'impression qu'on vit dans une caserne. Lausanne est une gigantesque Gestapo... Cela explique pourquoi, à la fin du film, les deux flics réels ne sont que des guignols. On n'a plus besoin d'eux. Ce sont des pantins, incapables à ce moment de l'histoire de se saisir de la logique que nous développons. Dans le film, à ce moment-là, on n'a plus peur de la police : c'est une première victoire politique.

Question : « *Il faudrait un petit peu plus de tout* », *dit Léon. Que lui manque-t-il ?*

Francis Reusser : Cette affirmation de Léon situe bien sa position, et par force un peu la mienne. Oui, « *un petit peu plus de tout* » : dans tout, un petit peu plus de politique d'abord, là où elle n'est pas mise en scène ; et, partout, un petit peu plus que ce que les gens veulent bien faire. Peut-être un petit peu plus de corps dans le verbe. Il y a toujours tout ce qu'il faut quelque part, sauf le truc qui permet à ce quelque chose de servir à quelqu'un. Ainsi, j'ai rencontré des militants gauchistes à Locarno incapables de dire qui ils étaient.

Question : *Comment* Le Grand Soir *a-t-il été écrit ?*

Francis Reusser : On n'a pas encore trouvé ce qui, dans l'écriture, nous permettait de recoder le travail du cinéma. En plus, comme l'essentiel de mon travail était de m'attaquer au mode de représentation, il fallait que celui-ci soit déjà mis en question dans l'écriture. Donc, je ne pouvais pas entrer dans un processus de type romancé. Il s'agissait de mettre en jeu simultanément des interrogations liées à la fable, à la dramaturgie, aux moyens techniques qui devaient être pensés dans leur signifié, cela revenant à demander ce que produisait la lumière, ce que produisait un visage, ce que produisait un cadrage... Je ne savais pas très bien organiser ces éléments dans une construction graphique. Il faut se demander d'abord ce qui provoque l'idée d'un film, puis comment organiser cette idée dans le film. Le premier travail dont il importe à mon avis de se servir maintenant est celui de Brecht. Il faut résoudre les questions qu'il pose à propos de la nécessité de tenir tel ou tel discours et de l'inscrire dans des formes qui soient elles-mêmes parties du discours, à tel point que l'utilisation de ces formes permette de vérifier une position politique. L'écriture d'un film intervient peut-être après sa réalisation.

Question : *Comment as-tu envisagé, dans* Le Grand Soir, *le rapport son-images ?*

Francis Reusser : Comme une dialectique. Inéluctablement, le son et l'image sont donnés dans le même temps. On ne peut pas mettre une image, puis un noir, puis le son. Ou, plutôt : on pourrait le faire, mais ce n'est pas la problématique du montage, au cours duquel il s'agit de reconstituer l'unité sémantique du plan. Quelle est cette unité nouvelle qui n'existe ni dans le son, ni dans l'image, dont j'ai besoin ? Pour une séquence du *Grand Soir,* celle des immeubles, je n'avais qu'un son direct. Ça n'allait pas. J'ai dû trouver quatre autres sons. L'unité, dans mon film, est dans le plan, non dans la séquence.

Question : *Que répondre à ceux qui écrivent du* Grand Soir *qu'il est* parcouru d'un souffle libertaire, *et qu'il est* pris aux tripes ?

Francis Reusser : La mise en parallèle entre la liberté et les tripes, j'en laisse la responsabilité à leurs auteurs. Associer précisément, dans le mouvement communiste, le concept de liberté à ce qui vient du ventre, c'est leur affaire ; et il est sûr que ça les arrange. Ceci dit, à 20 ans j'étais à

Genève un militant anar. Ma formation politique vient de la connaissance sensible du monde, de ma famille, de mon milieu : mon père était ouvrier. Mon passage au discours marxiste est venu plus tard ; il est né avec les formes d'organisation qu'il s'est donné. Si j'avais été en Italie ou en France, le parti communiste aurait sans doute joué plus tôt un rôle dans ma vie. Pour un certain nombre de raisons historiques, ça n'a pas été le cas ici. Le discours des communistes n'était pas supporté par une base de masse suffisante pour nous motiver complètement. Enfin, je ne veux pas faire de phraséologie sur le marxisme libertaire... Je rappelle aussi que ce n'est pas le nom de Marx, mais celui de Lénine, que nous prononçons d'abord dans *Le Grand Soir.* Lénine a défini les modes stratégiques selon lesquels fonctionnent les partis et les organisations qui se réclament du marxisme. Léon entre dans la logique du léninisme, que lui propose Léa. A cet égard, je crois que le film est rigoureux. Les trois ou quatre questions posées à la stratégie par Léon sont bien claires ; l'une est celle de la violence, relevant du discours, du verbe, de la phrase révolutionnaire comme dit Lénine. Si, par contre-coup, ces questions amènent l'idée de liberté dans le préconscient des gens, tant mieux. J'ai tout entendu au sujet du film. Pour moi, il est là où il est fait. C'est dans la manière de le faire que devrait se lire juste ce qui y a été justement pensé.

Question : *L'objet-fétiche de la bourgeoisie, c'est peut-être la photo de famille. Le modèle idéologique du cinéma conventionnel, aussi. Paradoxalement, une photo de famille n'est jamais, au cinéma, un plan fixe ; mais au contraire une succession de plans stéréotypés, dont le collage bout à bout constitue une situation (comme dans un vaudeville). Il me semble que tu reprends le procédé de la photo de famille, mais en en inversant les termes : au lieu de nous montrer le pique-nique en campagne d'une bonne famille helvétique, tu filmes, en ville, l'activité d'un mouvement de gauche. Au lieu de multiplier les quiproquos et les images, tu proposes une succession de tableaux...*

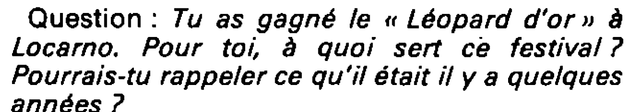
Francis Reusser : L'effet cinématographique est basé sur l'effet de réalité. Cela autorise aujourd'hui Gaumont à dire : « *Le cinéma, c'est la vie* ! ». La lutte contre ça, implique l'emploi d'un mode de représentation plus familier aux gens, mais dont ils ne confondent pas l'image avec la vie. Les photos de famille, ce n'est pas la vie : les gens sont arrêtés, ils ne sont jamais pris dans leur activité. L'idéal serait de les convaincre de faire le même geste pour raconter autre chose. *Le Grand soir,* c'est justement la mise en scène de l'imagerie de famille. Il y a un décor, et quelqu'un dedans, qui fixe la caméra — ce qu'on ne fait jamais dans le cinéma traditionnel. Ce n'est pas un hasard si les premières provocations de la « nouvelle vague » ont concerné la relation de l'acteur au public. Il y avait là un scandale. Dans *Le Grand soir,* il fallait bien décider de ce que serait le point de vue de la caméra, qui allait devenir celui du spectateur. Qu'est-ce qui produisait ces images, qui les voyait ? Nous avons choisi un système, et nous avons voulu nous y tenir. Cela relevait aussi d'une morale : je crois qu'il faut regarder les gens à hauteur d'homme, de face. Nous avons utilisé le plan fixe, et conservé une distance. Même les gros plans n'ont pas été faits au téléobjectif. Le rapport entre le visage et le décor est donc celui qui existe dans un plan général. Le montage a donné lieu à un travail d'organisation de ces regards, de cette distance. C'était plus directement un travail sur le sens — le sens étant produit à ce moment-là. *Le Grand Soir* était un film sur la parole, et il fallait décider de notre regard sur les mots. Ceux qui se trompent quant à l'interprétation du film ne réfléchissent pas, ne savent pas regarder — ne savent pas se réfléchir.

Question : *Dans quelle mesure a-t-on raison de parler de « nouveau » cinéma suisse ?*

Francis Reusser : Il faut bien changer les étiquettes de temps en temps si l'on veut continuer à vendre la marchandise. L'idée d'un cinéma « suisse » est l'un des termes de l'idéologie développée à partir de nos premières expériences indépendantes — expériences dont j'ai un peu été l'artisan, puisque Soutter et moi sommes les premiers à avoir relancé ce métier ici après la guerre. Il était nécessaire de définir la culture nationale dans son cadre, en tenant compte des forces sociales — petite bourgeoisie, etc. Les nouveaux cinéastes brésiliens se sont définis de la même manière — mais par rapport à des contenus sociaux bien précis. Nous, nous avions trouvé l'image du drapeau... Nous ne possédions pas les moyens théoriques de contrôler le cinéma suisse : nous avons laissé l'Etat central bavarder à outrance sur ce que nous faisions. Cette étiquette « cinéma national » nous a également desservis : elle a été utilisée à Paris — avec en plus-value l'impérialisme culturel et intellectuel de la France sur les petits voisins francophones, suisses ou canadiens. C'était grave, parce que ça empêchait nos discours de traverser les frontières. Il y a eu un rapport de valse hésitation entre les cinéastes et l'idéologie — à un moment donné, les cinéastes ont produit l'image de cette image. Pour un ou deux d'entre nous, cela change. D'autres se sont perdus dans le capital, parce qu'ils n'avaient plus que ça à foutre, c'était de leur âge. On commence à s'apercevoir que la lutte des classes passe aussi à travers nous. Nous n'avions pas vu les forces



sociales de travail qui existaient dans le groupe des cinéastes. Cela me permet de dire aujourd'hui que je n'ai plus rien à voir avec Goretta, alors que j'ai peut-être encore quelque chose à faire avec Tanner. Dans ce mouvement, quelques alliances se construisent — certaines sont mauvaises, car purement stratégiques. Mais je peux dire que Daniel Schmid est un grand metteur en scène, bien que ce qu'il raconte ne m'intéresse pas beaucoup. Je me sens plus proche de lui, qui questionne son outil de travail, que de gens qui inscrivent un discours que j'approuve dans des signes que je n'aime pas et sur lesquels ils n'ont pas réfléchi.



Question : *Tu as gagné le « Léopard d'or » à Locarno. Pour toi, à quoi sert ce festival ? Pourrais-tu rappeler ce qu'il était il y a quelques années ?*

Francis Reusser : Cela concerne la gestion de notre outil. Quand on fait du cinéma, on a besoin de caméras, de magnétophones ; mais aussi de rencontrer des gens, de voir des films. A un moment donné, grâce à Buache et Bianconi, Locarno était devenu ce lieu de débat et de travail. Le festival ne se déroulait pas pendant les vacances : notre rapport avec la population était plus juste. Le festival se déroulait dans un moment normal, non dans une coupure. Une liaison avait été établie avec les écoles. Comme partout et toujours, les raisons politiques ont fait qu'un rapport de forces s'est installé — dont nous n'avons pas su vraiment mesurer l'enjeu — et Buache et Bianconi sont partis, peut-être prématurément. On a essayé de replâtrer Locarno. Puisqu'on est dans une économie de marché, il vaut mieux qu'il y ait un endroit où les gens achètent et vendent. Pour cela, Cannes par exemple est un espace rationnel, alors que Locarno n'est qu'un machin moitié-moitié.



Question : *Quel cinéma produire, aujourd'hui, lorsqu'on est progressiste ?*

Francis Reusser : Je considère que, d'une façon générale, le cinéma ne peut avancer, de là où il est — et il est dans le champ de la réaction, du mysticisme, de l'idéalisme — qu'en se questionnant. Cela renvoie aux gens qui s'en servent, et à leur première tâche : apprendre à mieux se servir des instruments qu'ils manipulent, tout en connaissant leur histoire et ce qu'ils en ont fait. Ce qui revient à dire : « *Plutôt que de produire des films, il serait bien que les cinéastes sâchent qui les a produits eux-mêmes.* » Les cinéastes progressistes doivent tâcher de mieux savoir d'où ils parlent et où ils pensent.



Propos recueillis par
YVES LAPLACE

1. Toulon
12e Festival du Jeune Cinéma

par
Louis Skorecki

Il semble à peu près acquis que, pour aujourd'hui (conditions économiques, politiques, idéologiques aidant[1]) le festival de cinéma dont je rêve soit une utopie, une entreprise impossible à réaliser. C'est en tout cas une entreprise qui semble n'intéresser quasiment personne.

De quoi s'agit-il ? C'est simple : éviter de passer plus d'un film par jour (deux au maximum, les festivals durant au moins une semaine, on ne voit pas (on *ne peut pas voir)* trente à quarante long-métrages en huit jours). On est assez saturés d'images et de sons pour ne pas, dès qu'on quitte nos écrans de télévision, reproduire une sorte de télévision-cinéma non-stop - festival, la différence de contenu (films politiques, films difficiles, etc.) n'étant pas une différence assez *criante* pour qu'elle justifie de calquer le programme d'un festival (n'importe lequel, il semble qu'ils soient tous pareils à ce niveau là) sur les onze (ou plus) chaînes de télévision new-yorkaises.

Ce film unique, on peut (on pourrait essayer en tout cas) se le passer comme on l'entend, le voir (et l'entendre aussi, justement) de la meilleure des façons, la seule qui soit acceptable, c'est-à-dire de façon intelligente. Il me semble plus important de pouvoir bien voir et entendre un film, de pouvoir l'arrêter, en parler, le revoir, etc. que d'en passer une tonne d'autres, fussent ils les plus passionnants du monde, politiquement, idéologiquement, artistiquement ou tout ce qu'on voudra. Ceci dit, puisque ce type de festival, d'un genre nouveau, n'a pas l'air d'être pour demain, oublions tout ça (pour l'instant au moins, parce que sur ce type d'exigence, il ne faut pas s'en laisser conter, il ne faut jamais abandonner la lutte, il ne faut pas s'estimer d'avance battus) et passons au compte-rendu du dernier festival de Toulon.

AUTO-CRITIQUE (OU PRESQUE)

J'ai pris l'année dernière (cahiers n° 262-263, p. 117 : Toulon/Thonon enquête sur deux festivals.) une position tranchée, extrêmiste et surplombante sur ce que je nommais *La Bataille de Toulon,* position que devaient refléter quatre photos prises par le (jeune) photographe (plus ou moins) officiel du festival. Ces photos ont suscité une controverse légitime (mais néanmoins hors de l'espace de la revue ; il aurait mieux valu étaler ces contradictions et ces controverses, puisqu'elles existent, au grand jour ; pas la moindre lettre n'est parvenue aux *Cahiers.*), controverse qui venait principalement de l'utilisation (la manipulation) des quatre photos en question. Il n'est pas inutile d'y revenir.

TOULON 75. Ce qui n'apparaissait nulle part dans le compte rendu, c'était la place d'où je parlais : je présentais un film *(Eugénie de Franval),* en compétition dans une des deux sections *(cinéma différent)* et j'ai vu ce festival à partir d'un lieu précis qui ne ressemble en rien à celui dans lequel évolue le critique. On sait maintenant que Toulon présente deux sélections *(ci-cinéma d'aujourd'hui* et cinéma différent) et que (à qui la faute, je pose la question ?) les deux publics ne se rencontrent jamais véritablement. A chaque spectateur sa salle, ses films, ses conclusions. De cet état (de fait) naissent des antagonismes. Bien. Mais ces antagonismes, loin d'être productifs, ne font que renvoyer dos à dos, sans possibilité de confrontation décisive, dynamique, deux conceptions du cinéma qui n'en deviennent que plus étroites. Au lieu d'avoir un seul public qui se divise, qui s'affronte (donc, sans doute, qui apprend, peut-être même — on peut rêver — qui se transforme), on a deux ghettos.

D'un côté *(différent)* des gens qui se défoncent à longueur d'images et de sons, de lumières, de rythmes et de musiques, de l'autre *(aujourd'hui)* d'autres gens qui voient (sérieux ou rigolards, politiques ou mondains) du cinéma plus facilement diffusable, au niveau de sa forme au moins, car dès que le fond se met à tempêter (politiquement) contre qui il faut pas, on sait que la même censure (totale ou partielle : mal diffuser un film gênant revient au même — c'est pire — que ne pas le diffuser du tout) intervient, vite fait. (Voir ce qui est arrivé cette année à *Il ne suffit pas que Dieu soit avec le pauvre* de Borhan Alaouie [2]). Donc pas de confrontation radicale possible (entre les spectateurs, entre les cinéastes, entre les uns et les autres) dans le cadre d'un tel festival. On peut, par contre, avoir un point de vue. Dans la tempête (petites vagues peut-être, mais c'est beaucoup pour une seule tête) de l'année dernière, ce qui semblait menacé *d'abord* c'était l'existence même d'un cinéma un peu difficile (ne parlons plus d'une sélection unique, dans laquelle combattraient ensemble cinéastes politiques — plus ou moins à gauche — et cinéastes poètes — plus ou moins inspirés —, puisque ça aussi, ça semble être de l'utopie), et que ce cinéma difficile (différent ou pas), ce cinéma qui doit (au moins) décourager la paresse, (au mieux) encourager le travail (du spectateur, s'entend), il fallait en 1975 le défendre, et qu'on ne pouvait (alors) le défendre que *contre* l'autre.

TOULON 76. Que penser de la diffamation (c'en était une) du *cinéma d'aujourd'hui* et de l'éloge (c'était plus) du *cinéma différent* par rapport à la sélection de cette année ?

Malgré les raisons invoquées (blocages financiers et techniques empêchant la participation du Koweit, de Ceylan, blocages politiques censurant le film d'Alaouie, blocages bureaucratiques empêchant la présence du Mexique, de la Grèce, de l'Iran, de l'Egypte) ou à cause de ces raisons, le résultat est là : le *cinéma d'aujourd'hui* est dans son ensemble peu politique, assez terne, bien traditionnel, pas enthousiasmant. Si l'on enlève les deux ou trois films dont nous parlerons plus loin, que reste-t-il ? Au pire, du très mauvais (et prétentieux) cinéma ordinaire, teinté d'art (essai ?) ; au mieux, du très classique pas mal fichu : impossible de se passionner pour un film comme *Scrim* (Jacob Bijl, Hollande) ; ce n'est rien d'autre que du sous Bergman-Saura, et si ça se laisse voir, il n'en reste plus grand chose deux heures après. Même chose pour *Irène, Irène* (Peter Del Monte, jeune cinéaste italien d'une trentaine d'années, s'essaye — et parvient presque — à faire le cinéma du Visconti de la soixantaine, ce qui est un peu vain, triste même) ou *Réfugié provenant d'Allemagne* (R. Bober se promène pour la télévision française à la recherche de ses racines juives dans une Pologne désertée par les juifs ; il y a tout au plus quelques moments émouvants, quelques images précieuses, rares.) Au lieu de diffamer (« Nous n'attendons plus rien »), disons de cette section que le moins qu'on puisse en attendre, c'est autre chose.

Et le cinéma *différent ?* Les espoirs utopiques de l'année dernière se sont retrouvés le nez dans le ruisseau. Parler de « courant révolutionnaire » (même sans « avoir peur des mots ») semble désormais grotesque, démesuré. Encore plus en vase clos que l'année dernière, le type de recherche et de travail présenté cette année par Marcel Mazé (il est regrettable que, pour ce type de cinéma particulièrement, la sélection des films dépende du goût et du choix d'un seul homme) n'était pas représentatif (c'est le minimum qu'on pouvait exiger) de ce qui peut, légitimement, être regroupé sous l'étiquette *cinéma différent.* Tout travail sur la fiction est écarté, absent. Non pas qu'il faille regarder de haut un cinéma artisanal, pauvre, totalement contrôlé (dans le meilleur des cas), qui travaille l'image, la triture, la décompose, l'arrête, la colle etc... Pour irritant qu'il soit (le plus souvent très formaliste, avec de la musique répétitive ininterrompue, une tendance à l'abstraction systématique) c'est un cinéma qu'on ne peut que respecter : il s'écarte délibérément, radicalement, du type de production courant (le plus souvent fabriqué avec des bouts de ficelle, ou sur des périodes de plusieurs mois, avec de l'argent gagné pour ça, investi pour ça, sans aucun espoir de même le récupérer) ; il y a (comme Duras, Noguez, Terayama le soulignaient l'an dernier) quelque•chose de tragique (plus : une *urgence*) dans la création, l'irruption, de ces films. N'empêche que (et la présence, cette année, du super 8, n'y change rien) tout ça se ressemble beaucoup, s'assemble comme deux gouttes d'eau, et qu'il n'est pas sûr que le cinéma soit, d'emblée, *différent* pour peu qu'il se veuille abstrait (ou contemplatif, musical, flashant, déchiré et j'en passe).

PATRICE K.
ET LES AUTRES

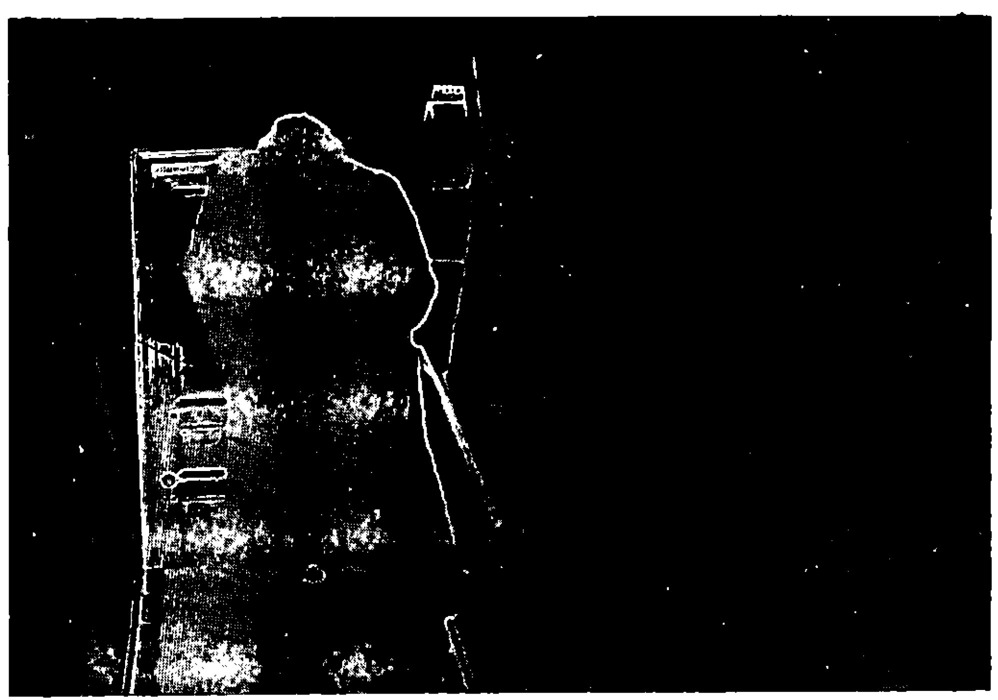
Parlons en, de ce *cinéma différent.* Le grand prix (un des deux), quasiment personne ne l'a vu. Annoncé à la dernière minute, projeté ailleurs[3], ce film anglais, *Monkey's birthday* de David Larcher, de deux fois trois heures, projetés simultanément à l'aide de deux projecteurs, l'un muet, l'autre sonore, le réalisateur étant (présent dans la cabine) libre d'improviser certains arrêts, par exemple, comment en parler autrement que par ouï-dire puisqu'il était, *pratiquement,* invisible ? Il y a là, *finalement,* de la part des organisateurs différents, une forme de mépris (d'autant plus grave que le cinéma différent est lui-même l'objet de mépris, à Toulon et ailleurs, de la part de beaucoup de spectateurs et de presque autant de journalistes), une manière de hauteur, un désir de rester *entre soi,* de vouloir demeurer obscurs, méprisés, géniaux, ni compris ni aidés par qui que se soit, à part les seuls et uniques *initiés.* Société secrète ? Presque. Et les films ? Quelques jolies choses (j'en ai raté d'autres), une seule révélation.

LES JOLIES CHOSES. *Le Cygne 1 et 2* (Absis. France.) Deux courts films. Un plan par film. Couleurs. Eclairages de Bruno Nuytten. Est-ce que ça résume suffisamment ? Presque. Il faut ajouter que ça rappelle le *Musicien* (assassin), que ça concentre notre attention sur quelques mouvements (du corps), que ça montre deux choses à la fois *(Tati),* et que ça laisse une impression de richesse (des plans) un peu vaine.

Laokoon (U. Ottinger, Allemagne). A la manière de Werner Schroeter (décadence, ironie, superstars warholiennes exilées à Munich), on suit les métamorphoses d'un personnage (style cinéma muet tremblotant, avec un peu de rigueur par ci par là, mais c'est long), y compris un changement (costumes, nom) de sexe : çà parodie Hollywood plutôt drôlement.

Visit (Tim Bruce. Angleterre). Très obsessionnel et américain. Une télévision repasse inlassablement le même extrait d'un film criard. La caméra pénètre (par des trajets différents) à l'intérieur de la maison. Si on se laisse porter, c'est que quelque chose d'imprévisible (qui n'arrive jamais) semble toujours sur le point d'arriver. Ça dure dix minutes et ça rappelle Babette *(What Maisie knew)* Mangolte.

Il y a aussi *L. M. Besh* (L. Soukaz. France), super 8, narcissique, avec reports vidéo d'images déjà vues et allures d'homme au sexualité (sans faute de frappe. Le film est plein d'erreurs de grammaire, ce qui fait toujours plaisir.) *Allée des signes* (L. et G. Meichier et F. Mathieu), longs travellings avec commentaires situationnistes plutôt hermétiques, mais qui retiennent. (Quoi ? L'attention). *Chant des enfants morts* (T. Leber. Autriche) à la rigueur (bien que ce soit un peu trop léché, ces belles images composées, sur la belle musique de Mahler. Facile.) C'est à peu près tout.



Sensitometries

LA SEULE REVELATION. Il faut mettre à part (parce qu'hors compétition, et réalisé par un cinéaste déjà confirmé lors de manifestations de cinéma expérimental) *Amalgan* (Werner Nekes. Allemagne). On entrevoit avec ce film une des directions possibles d'un cinéma, une de celles qui justifieraient qu'on le nomme différent. La nouveauté (ou la radicalité) du projet ne vient pas tant du but recherché (la fascination, le bercement, l'angoisse, l'intériorité : cela se retrouve tout autant dans des films comme le dernier Garrel, *Le Berceau de Cristal,* qui est un film très classique) que de la manière qu'utilise Nekes pour nous y mener : les personnages (quand il y en a) apparaissent (ou disparaissent) devant (ou derrière) des ensembles, des grilles de couleurs, des réseaux de pointillés ; ils se mettent à s'animer après de longs moments d'immobilité, ce qui donne au moindre de leur geste une rigueur sèche (malgré l'emploi du ralenti) qui rappelle Degas. On ne peut pas, à propos de ce travail (étonnant), ne pas parler de peinture : ce qui apparente le cinéma au théâtre (ou au roman) est ici abandonné, au seul et unique profit de ce qui le rapproche de la peinture. Abstrait ou figuratif, c'est un cinéma qui exige (comme une toile, souvent) une manière de communion de la part des spectateurs. C'est demander beaucoup, mais quand l'adhésion se fait, c'est à l'obsession rigoureuse qui porte tout le projet, à l'insistance maniaque, répétitive, qui le caractérise, qu'elle le doit.

Sensitometries (Patrice Kirchhofer, France) de la même façon, est porté par un système (pas une systématique) qui fait sens : la peur (lancinante) qu'il provoque ne nous est pas imposée par un effet (un truc). Elle vient de ce qui, dans un cauchemar, est le plus difficile à *nommer,* à savoir ce qui a à voir avec le corps, en transes (sueurs), en arrêt (disparu, ailleurs). Ça met le corps *en question.* Ce qui est étonnant, c'est que Kirchhofer n'utilise pas des techniques plus sophistiquées ou nouvelles que les autres. Il travaille son film (artisanalement : c'est une entreprise longue, méthodique, dans laquelle il doit — il veut, plutôt, il exige cela — assumer seul tous les stades de la *fabrication* du film) image par image ; il se sert de surimpressions, de procédés d'animation, il projette des diapositives, utilise des musiques ralenties, déformées ; rien qui serait de la nature du scoop formel, au contraire : ce n'est qu'à une logique abstraite, indéfinissable que son film doit *d'exister* davantage que les autres. Un épisode du film reste plus en mémoire (parce que plus linéaire, dans son enchevêtrement même) : un homme (Dominique Noguez), silhouette étonnante sortie d'un film muet de Lang, grimpe inlassablement le même escalier. Images fixes qui se succèdent comme dans un tourbillon. On se demande longtemps de quel ordre est la nécessité qui rend ces images si *insistantes.* Qu'est-ce qu'il peut bien y avoir (secret derrière la porte ?) au bout de ces marches qui n'en finissent pas ?

REVOLTES

Trois films et demi, à retenir. *France-Mère-Patrie* (Guy Barbero. France). Pourquoi « et demi » ? Parce que ce film, injustement méprisé (et injustement adoré) n'est défendable qu'à moitié. L'anecdote est simple : un jeune travailleur immigré vit, aime, et est assassiné, chez nous, en France. Tout ce qui montre la vie des arabes (surtout deux séquences : une famille par séquence ; des discussions, des engueulades, des cris, des rires, la langue arabe entrecoupée de mots français, familiers, une dénonciation *portée* pour une fois, vécue, répétée et répétée encore à n'en plus finir) suffit à excuser le ratage du reste : l'intrusion aberrante (au niveau de la crédibilité) de quatre fascistes (on ne peut, aussi brutalement, être transportés dans leur monde à eux — changer de point de vue —, vrai ou faux, sans décrocher de l'histoire) en mal de ratonnade qui vont battre à mort le jeune immigré, irréalise complètement l'anecdote et parvient (c'est le comble) à nous faire douter de crimes qui, en France, sont de l'ordre du quotidien et du fait-divers. Mais il y a, ici, des images qu'il faut *défendre.*
Restent deux films portugais et un film suisse.


France-Mère-Patrie



LES DEUX FILMS PORTUGAIS. Il semble qu'au Portugal le fascisme se soit (presque) toujours méfié des images et qu'on se trouve devant cette réalité (pas si aberrante qu'elle en a l'air) : aucune trace de son passage, sur la pelliculle ; pour le cinéma, le fascisme n'a jamais existé[4]. Ce n'est maintenant plus tout à fait vrai. Jose C. Marques a filmé *(Julio De Matos... Hôpital ?),* 29 minutes en super 8 (gonflées en 16 mm, donc montrables) qui sont un document terrifiant. Des malades mentaux dans un hôpital psychiatrique (les évènements du 25 avril 74 ont provoqué un flottement assez grand pour qu'une caméra puisse pénétrer enfin — chez nous il faudra encore attendre — à l'intérieur d'un asile). Tout nous arrive (en même temps) dans la figure : la folie, la solitude, l'enfermement, *plus* les excréments qui collent aux corps et aux lits, les maladies qui rongent les peaux crasseuses, les vêtements qui manquent aux malades, nus, les nourritures sales, insuffisantes pour qu'il y ait autre chose que de la peau sur les os, l'horreur. Images de camps de concentration, images qui témoignent contre le fascisme, in extremis.


Julio de Matos... Hôpital ?

Tras os montes (A. Reis, M. Cordeiro) se passe dans le Nordeste, province reculée, perdue, derrière les montagnes. Des jeunes enfants, des villageois *interprètent* (ils jouent, ils se jouent, ils représentent) une (ou des) histoire (s). C'est un film difficile (il y en a) et admirable (il y en a moins). On se perd (mais peut-être faut-il se laisser perdre pour comprendre, accepter de ne plus réfléchir, de ne plus s'accrocher, pour pouvoir, ici, ressentir *justement)* dans une fiction qui mélange — sans prévenir — le présent au passé, le mythe et la légende à la vie quotidienne, le rêve, l'imaginaire, au discours politique, dénonciateur, vif, rugueux. Révoltes plus que discours, d'ailleurs. Paroles de révolte. Le pays se dépeuple, les gens émigrent, vers la capitale, vers l'étranger. Les nouvelles sont rares, lentes. Le manque d'information, l'inculture des gens, font que se mélangent dans leur tête (dans la nôtre, dans le film) de vieilles images d'Epinal, avec des costumes et des rites archaïques, et la pauvreté quotidienne, habituelle, hagarde, comme éternelle. C'est un cinéma intense, qui ne ressemble à aucun autre (tout au plus, on peut évoquer Manuel de Oliveira, grand cinéaste, méconnu), un cinéma qui pourrait inaugurer la venue d'un genre nouveau (oublions les mièvreries qu'on classe d'habitude sous ce nom, c'est de cris et de chants que je parle, de révoltes en vers, de révoltes rimées), le *cinéma poétique.*

LE FILM SUISSE. *Le grand soir* (Françis Reusser). Avant même qu'il ne sorte (effrayé du possible succès que le film pourrait avoir auprès « d'une petite bourgeoisie culturelle et parisienne, friande de cette problématique de l'extrême-gauche et de son impuissance d'après 68 »), Jacques Doyon (Libération, 16 sept. 76) assassine le film. C'est avoir le couteau un peu facile quand on se rappelle comment il l'avait planqué pour un film qui justifiait, lui, pleinement, les attaques et les arguments utilisés contre *Le grand soir, Vol au-dessus d'un nid de coucou.* Ce n'est pas parce qu'on pense (constamment, mais le film est ailleurs, il en est un peu l'envers, complice, impudique) à Godard qu'il faut, mécaniquement, comparer, et conclure : c'est *La Chinoise,* avec quelques années de retard. Godard est déjà ailleurs, avec *Son Image nouvelle.* Non. D'ailleurs, rien ne se compare avec le travail actuel de Godard-Mieville, et d'une certaine manière, on peut dire : *heureusement.* C'est un travail (ou alors on n'y a rien compris) qui ne s'imite pas (à la lettre en tout cas) et le travail de Reusser n'est pas tellement différent (par l'esprit) de celui de Godard-Mieville pour qu'on le taxe d'hérétique. Au contraire : s'il faut le situer par rapport à *Sonimage* (pourquoi pas : un pôle de réflexion est chose assez rare — des pôles, il n'y en a que deux, le Nord et le Sud), on peut dire que le travail de Reusser est comme une application *pratique* (au sens où l'on parle de travaux pratiques) dans le champ de la fiction (un homme, une femme, Léon, Léa, une *histoire* d'amour, imaginaire, réelle, une *histoire* construite à partir du questionnement de l'un — ou de l'autre : symétrie/différence, l'intrusion du romanesque, flamboyant, du documentaire, Lausanne, image terrifiante de solitude, glacée, tragique), une mise en pratique des questions (abstraites encore, pour beaucoup) que nous pose *Sonimage.*

Le grand soir, ce sont des fragments. Des fondus (au noir), séparant une série de *moments* (avec la netteté que donnent ces coupes, comme au couteau) qui sont autant de déclarations (d'amour, d'intentions—politiques), de réflexions (la politique, encore, l'argent—gagné comment, dépensé à quoi ?), déclarations et réflexions que Léon (et Léa aussi, à sa manière) s'essaient à *vivre,* à mettre en pratique (révolutionnaire ?). Sur une mini-cassette, deux voix, deux cris : le poète qui balbutie, la petite palestinienne qui hurle.

C'est un film « sur et sous la communication », qui parle d'avant (mais qui laisse entrevoir aussi après) la révolution, un des premiers films (on y pleure, peut-être) à être, *à la fois*, bégayant, anarchiste, et matérialiste. Il faudra y revenir.

Louis SKORECKI

Notes

1. *Raisons économiques :* un tel festival ne peut pas, ne pas perdre de l'argent. D'où viendrait cet argent ? Qui subventionnerait l'entreprise ?

Raisons politiques : quand l'argent du gouvernement (C.N.C.) ne suffit pas à financer un festival (c'est-à-dire toujours), il faut que ce soient les municipalités qui s'en chargent. Quelle municipalité (communiste ou giscardienne) accepterait de perdre de l'argent, sans avoir, en *contrepartie,* le prestige (local, ou provincial, à défaut de plus) que confère la présence de la *quantité :* quantité d'informations, de potins, de films, de vedettes ? Dans la logique de ce type de festival, on comprend que soit tenu pour secondaire ce qui est pour nous *principal :* le cinéma. (Il est, par exemple, *aberrant* que Toulon ne serve en rien les films (et les cinéastes) primés : les films devraient avoir une possibilité (automatique) de sortie, les auteurs, une manière d'encouragement : de l'argent, ou son équivalent en pellicule-travaux de labo. Avec un petit budget, on ne peut faire que des choix *radicaux ;* or, préférer récompenser-aider un réalisateur, plutôt qu'inviter (à grands frais) Françoise Arnoul ou Jean-Claude Brialy, est impensable dans la logique du *petit* festival ; tous ses efforts (dérisoires) ne vont que dans un seul sens, la recherche du *petit* éclat.)

Raisons idéologiques : beaucoup de films, celà permet à un festival de ne pas être trop vite *étiquetté :* ni trop à gauche, ni trop à droite, ni trop politique, ni trop frivole, ni trop commerçant, ni trop artiste. Celà permet aussi de répondre à une (soi-disant) *demande* de quantité, de la part du public. Même si celà était (vrai), depuis quand un festival devrait-il procéder (les organisateurs ne sont pas les Armand Jammot du grand écran) par sondages ?

2. Deux des trois co-producteurs, l'U.N.E.S.C.O. et l'organisme egyptien du cinéma, ont exigé des coupes dans le film. Ces coupes concernaient tous les moments où le peuple prenait la parole. Alaouié a refusé. Le film n'a pas pu être présenté à Toulon.

3. A la M.J.C. Là aussi avaient lieu les séances (10 h du matin) de la section dite « informative », presque aussi intéressante cette année (paradoxe ?) que la sélection officielle. (Il faut retenir, au moins, *Les discours du maître* de Frederic Compain et, *La vie très brève de Joseph Bizouard* de J.L. Daniel, film tourné en vidéo légère, et reporté sur du 16 mm). Les projections ordinaires avaient lieu, elles, dans deux des quatre salles ultra-modernes de Toulon, les Gaumont, les deux autres programmant, l'une, *1900,* l'autre, les Oscars de Disney.

4. Difficulté pour le régime Salazarien d'inspirer des cinéastes, des fictions. La seule image qui nous est parvenue du fascisme portugais, c'est celle des actualités officielles : foules hystériques filmées en plongée ou épopées coloniales (style *Chaimite*). C'est avec elle qu'Alberto Seixas Santos a tenté dans *Bandos costumes* (La douceur de nos mœurs), premier film de l'après 25 avril, de poser le problème de la *contre-image* possible à lui opposer. S.D.

2. *Son nom de « Festival » dans le Caire surpeuplé*

par
Danièle Dubroux



Photo Margolin

Ce mois d'août se tenait au Caire : « The first Cairo International Film Festival », appellation totalisante, englobant un ensemble incernable au début, vide en dernière analyse. Se trouvaient par hasard sur place deux de nos agents, l'un assermenté, l'autre seulement affilié à la revue.

Leur fonction assez mal définie, était cependant de s'immiscer dans ce festival et tenter d'y rencontrer des films, d'y entretenir des cinéastes égyptiens.

L'hôtel Sheraton de la chaîne américaine d'hôtels, était l'organisateur en titre du festival ; le hall conditionné et vitrifié de ce palace officiait comme « centre culturel » du festival, un cosmopolitisme charmant de gens de cinéma se retrouvait là pour causer, qui sait, de cinéma ! sous le regard désertique des saoudiens en villégiature. (Ils affluent au Caire durant ces mois d'été, on dit là-bas qu'ils viennent pour les femmes et les plaisirs de toutes sortes, les Egyptiens commencent à en avoir marre de leur sacré pétro-dollar qui peut tout acheter...).

Le représentant pour l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques semblait morose dans cet espace pro-américain, mais il avait du « ressort » ; en réserve un jeu de signifiants - choc adaptés à chaque nationalité, pour les Français par exemple, on pouvait entendre : « Commune de Paris, Révolution de 89, France pays de l'art et jeunesse ardente ».

S'introduire dans les lieux n'a pourtant pas été facile à nos deux envoyés : Les Cahiers ? ! what ? kif ? inconnus ! cette revue illisible pour certains plus avertis. Mais grâce à quelque sympathisant égaré comme eux dans ce non-lieu d'être, on leur délivra un laissez-passer d'un type spécial : une autorisation pour *ne* voir *que* les films arabes. (Ils n'en demandaient pas plus).

Il y avait bien sûr un cocktail d'ouverture.

La scène était là plantée, le cinéma commençait, peu de petits fours mais beaucoup d'étincelles, celles des flash, des lamés des brillants.

Des hommes à gros cigare et des femmes en perruque : trop de ressemblance avec le cocktail africain dans « Xala ». (Les perruques sont paraît-il un signe de richesse, les actrices les plus renommées ne veulent pas s'en séparer et l'imposent au réalisateur parfois hésitant, ainsi la plupart des films commerciaux égyptiens sont tournés en décor, mais il est important qu'on voie qu'il s'agit d'un décor, cela prouve que le film a coûté cher et donc qu'il a du « prix ». La valeur a gardé son équivalent immédiat : monétaire.)

Les photographes mitraillaient la Cardinale comme aux temps héroïques du festival de Cannes (la star a encore son équivalent - lumière, on parlait d'étincelles...).

Point de Delon ni de Deneuve prévus initialement au palmarès, pas plus d'Omar Charif qui s'était désisté, cause : « la chaleur excessive au Caire en cette saison ».

Donc au début, lutte pour tenter de voir des films, cette lutte quotidienne (à vide) n'épargne personne au Caire, même les plus favorisés ou les étrangers.

Le directeur du festival de San Remo en personne, convié au festival s'insurgea le 3ᵉ jour (sous la pyramide de Kéops) et confia à nos deux agents : *« non la faccio più, 2 000 km pour vénire jousqu'ici, tre giorni che non ho visto uno solo film, non è possibile ! »*. La colère l'étranglait mais ils ne purent le plaindre car il détestait les « Cahiers du Cinéma ».

Les films arabes juridiquement en compétition (et auxquels ils avaient droit) étaient les suivants :

Algeria : *Vents du Sud* by Slim Riad.
Arabic Gulf : *Le chameau* (short) by Mohammed El Khaldi.
Arabic Republic of Egypt : *Les coupables* by Said Marzuk.
Koweit : *Koweit, Koweit* (short) du koweitien John Feeny.
Saudi Arabia : *Ryad en progrès* (short) by Abdullah El Hussein.
Pour la Syrie étaient prévus : *Kafr Kassem* by Borhan Alaouié et *La direction opposée* (coïncidence) by Marwan Haddad, mais vu l'état de divergence des relations diplomatiques avec la Syrie, les portraits d'Assad et de Khadafi retournés dans les kiosques à journaux du Caire, il n'en fut plus question.

De ces films nos deux envoyés n'en virent qu'un seul (manque de persévérance ou paresse de leur part, on ne sait) mais c'était le plus important : *Les coupables*, on en parlait beaucoup, film corrosif, critique, disait-on de source bien informée et qui de toute façon avait déjà le prix : une Néfertiti d'or, d'argent ou de bronze).

Ce film passait dans une grande salle du centre de la ville.
Beaucoup d'Egyptiens étaient venus, le prix des places entre temps avait baissé du quart, au début elles coûtaient 2 livres, un scandale ! qu'avaient même dénoncé les journaux. (2 livres est le salaire hebdomadaire moyen des gens du peuple au Caire).

C'était donc une première assez populaire (glibets dans la salle, etc.).
Tout le générique fut présenté et s'aligna sur scène sous les ovations d'un public en liesse, debout criant son amour, adressant baisers et boutades à leurs idoles. C'était la fête

Le film, lui, n'en méritait pas tant, une histoire dont on imagine de loin l'intention (à la Costa Gavras). A la suite du meurtre d'une fille actrice mais aussi prostituée (comme dans la plupart des films commerciaux égyptiens), la police avisée découvre (à sa grande surprise) tout un réseau de corruption sévissant du bas en haut de l'échelle sociale (corruption de fonctionnaire, trafic dans les magasins d'Etat, avorteurs, etc.). Elle punit unanimement les malfaiteurs qui se retrouvent tous en prison.

Deux grosses falsifications dans ce film : 1) En réalité tout le monde en Egypte est au courant de cette corruption et surtout la police qui en participe au premier chef.
2) Le gouvernement donne lui-même l'exemple du vol et de la corruption et l'injustice règne (les prisons égyptiennes sont remplies de malheureux qui ne savent pas pourquoi ils sont là).

Il y a d'autres films qui circulent au Caire sous le manteau, des films intéressants de jeunes réalisateurs, mais ils sont tous interdits, à cause de quoi ? on ne sait plus tant la censure s'abat de façon absurde.

Mais enfin, quel était l'objectif de ce festival ? Il n'en avait point, la preuve était là, visible illustrée (en couleur) : Devant l'hôtel Sheraton et pour le festival, une grande fresque enjambait en arc de triomphe les deux voies d'une large avenue, y était représenté un opérateur filmant et son assistant faisant le point, mais il manquait quelque chose à la caméra : l'objectif : ses doigts entouraient ce qu'on appelle un ensemble vide. (Voir notre accablante photo).

Mais si d'objectif ce festival n'en avait pas, peut-être avait-il un enjeu : « l'enjeu de stuc ». Un festival de pur prestige au départ mais qui n'a pu en assumer l'éclat (le lustre) car le fard se craquèle et laisse apparaître des lézardes profondes, comme les maisons du Caire, un jour demain s'écroulent en tas de pierres.

Le lendemain de la clôture du festival, en partance pour Louxor, nos deux correspondants se faisaient détourner sur Egyptair avec le président du jury du festival, l'américain Thomas Q. Curtis, en très mauvaise posture, car les pirates, eux, n'aimaient pas du tout les américains.

Danièle DUBROUX

Post-scriptum

Deux voies, deux lignes et c'est tout.

D'un festival à l'autre les choses changent, surtout dans ceux auxquels on s'attache plus particulièrement, ceux dans lesquels le politique se trouve impliqué directement comme sujet, le pouvoir aussi. Tigzirt (rencontre annuelle des ciné-clubs algériens), Meknes (c.f dernier numéro), Mostra d'Estoril (Portugal en mai dernier) et même Royan (qui n'est plus) ou Grenoble d'un côté ; Le Caire, Téhéran, Leipzig, etc. de l'autre.

Deux types de festivals, dans un cas on joue des images au pouvoir, dans l'autre, le pouvoir modèle son image.
Dans un cas, on croit à la puissance (dénonciatrice, évocatrice, mobilisatrice ou simplement artistique) des images ; dans l'autre on ne s'intéresse qu'à la légende dont on pare ces images.

Un film sur un mouvement de libération (le Polisario, les Palestiniens par exemple) à Leipzig ça sert à signifier qu'à l'Est on est pour.

Le retrait d'un film syrien au Caire, la présence de films arabes du golfe, de films américains, d'un film iranien sert à modeler l'image politique actuelle que le pouvoir égyptien veut donner de lui-même ; la présence de Claudia Cardinale est une enveloppe supplémentaire. Ce qu'il y a à l'intérieur est indifférent : l'image elle-même, le film ; encore moins le travail qui l'a produit ; même les titres sont méprisés.

Le pouvoir manipule des images et c'est tout. Pour le pouvoir une image positive est une image qui permet la reconnaissance (ses victimes et lui : relation spéculaire) alors il ne craint plus du tout l'image, surtout pas celle où on le voit s'exercer.

Dernière en date : l'odieuse image des pendus de Damas ; tout ça a commencé avec la publication de la photo des communards morts il y a cent ans.

A gauche, et quand on n'a pas encore le pouvoir, on croit aux images en tant que telles, on y croit comme preuve (l'optique est déjà celle des archives depuis l'invention de la photographie les peuples possèdent un dossier accablant contre les pouvoirs qui les ont opprimés), on croit qu'elles parlent d'elles-mêmes. A Estoril, on parlait de « matériel » pour désigner tous les films qui étaient parvenus jusque-là (tant de films militants à la fois c'était la première).

(1) C'est de cette manière qui est commune aux pouvoirs de la Maison-Blanche et au régime de Damas : logorrhée d'images d'un côté ; une seule image, mais quelle image, de l'autre. A chacun sa manière, l'important c'est de défier ; les images ne sont pas des plaidoyers.

Dans la bouche des militants portugais ça signifiait un respect absolu.

C'est l'évidence il n'y a pas le même investissement, la même croyance dans les images au pouvoir et dans la rue. Le pouvoir donne un sens à des images et c'est tout. Libre (ou pas libre) à nous de les retourner contre lui, surtout d'en créer de nouvelles. Il y a deux voies, deux lignes, deux conceptions radicalement opposées mais aussi deux temporalités.

D'ailleurs, on le sait aujourd'hui, tout passe pourvu qu'on soit proche du pouvoir central (U.S.A. Occident) car plus on est proche de lui, plus les séries d'images reproduisent d'une manière ou d'une autre les signes de sa domination, de sa supériorité, de sa maîtrise : dans la manière dont le pouvoir utilise les images il y a quelque chose comme *un défi*[1]. Les images radicalement opposées, celles de Chine par exemple y sont alors particulièrement isolées, ridicules et dérisoires elles font mousser le pouvoir dominant et c'est tout. Qu'on se rassure, celles du Cambodge, pressé de fournir une réponse et un modèle, arrivent aussi ; fini l'étrange on les retrouvera bientôt dans nos quotidiens (du Peuple et Humanité Rouge). Dans toutes ces conditions, pas sûr qu'elles permettront une *réelle* dialectique. Mais tout ceci est une autre histoire.

Serge LE PERON

L'essence du pire
(L'empire des sens)

par
Pascal Bonitzer

> Quant il fut enterré, mon âme se reposa en paix et tranquillité et dans un tel parfum de sang que je ne pouvais souffrir l'idée d'enlever ce sang qui avait coulé de lui sur moi.
>
> Sainte Catherine de Sienne

Le titre du film est, en japonais, *Aïno Corrida*. Si corrida il y a, il n'est évidemment pas indifférent que la mise à mort, puisque c'est de cela qu'il s'agit, soit le fait de l'amante, que la victime soit l'amant.

Dans la métaphore tauromachique de l'amour, presque conventionnelle depuis Leiris, le rôle du « matador » est généralement supposé à l'homme, l'estocade ayant le sens d'une intromission, et l'épée... Il est vrai qu'en tel cas, la « mise à mort » n'est que métaphorique. En quoi l'orgasme, la petite mort, n'est pas, on le sait, la jouissance. La jouissance veut la lettre.

De la métaphore (la petite mort) à la lettre (la mort), tel serait donc le mouvement du film, ce mouvement basculant qui piège les spectateurs. C'est la jouissance qui se voit ainsi approchée, serrée dans les anneaux du récit, spirale du pire, comme dans l'anneau constricteur du vagin de Sada ou son lacet strangulateur. Le chiffre de la jouissance de la femme, ce morceau sanglant de sexe en érection, est le produit détaché, au couteau, d'une progressive et implacable strangulation, selon les scansions d'un déroulement — d'un enroulement plutôt — de plus en plus suffocant, dans un espace de plus en plus resserré, qui multiplie les gros plans aberrants (de la bouche de Sada, plaie ouverte sur toute la largeur de l'écran, sur fond de Kichi baisant la vieille ; ou de son visage, barré à demi d'un rideau de cheveux ; de sa vulve quand s'y engouffre l'œuf ; ou du sexe violet et coupé de Kichi. De tels plans ne sont pas faits pour toucher, mais pour *doucher*. Et ils douchent).

La construction du film est savante. Elle est savante d'abord dans son développement diachronique, lequel, comme souvent chez Oshima (notamment dans *Petit garçon*, dont la structure est analogue à *L'Empire des sens*), procède de la répétition. Chaque scène apparemment répète la précédente, les protagonistes « font toujours la même chose » — ici, l'amour, dans *Petit garçon*, la simulation de l'accident : ce n'est bien sûr pas sans rapport —, mais cette « même chose », à se répéter, fait apparaître et agrandit une famille, une différence, qui insensiblement fait basculer les rapports entre les protagonistes. C'est lentement que se démontre le caractère de *machine infernale* du récit, ou du désir de Sada.

Sada d'abord semble soumise, émue, dépassée par la maîtrise sexuelle, la virilité de son « patron », qui jouit d'elle avec détachement (séquence de la fellation au paquet de cigarettes, qui fait rire les salles de gauche, parce qu'on croit à un virilisme naïf et anachronique). Sada jouit, et Kichi paraît s'amuser d'elle. C'est insensiblement, irréparablement, qu'il apparaît « mordu » — de cette morsure finalement mortelle, la morsure du scorpion que Sada porte tatoué sur le lobe de l'oreille, et auquel il n'est jamais fait allusion. Kichi paraît s'amuser : tel est le signe de sa maîtrise, et cette gaieté, cet acquiescement gentil à tout, au pire, n'est pas moins énigmatique que l'exigence mortelle de Sada. Mais c'est que cette maîtrise, en tant que telle énigmatique, ne saurait ouvrir sur rien que, dans la répétition de sa mise en jeu, la mortelle montée des enchères qu'exige la jouissance de l'autre (le mot de la jouissance féminine, c'est : encore). L'amour exige cette montée des enchères — *faute d'être, il l'exige* — et c'est, chacun le sent, l'amour (l'amour méchant, non l'amour lâche, non l'amour tendre) dont ce film trace à traits de couteau la logique.

C'est pourquoi il suffoque et accable, c'est pourquoi on prétend fréquemment s'y ennuyer. Si on ne s'y enfonce pas, en effet, on s'y ennuie, mais si on s'y enfonce, on est accablé, à la fin, comme par l'interminable étranglement de Kichi. La réaction ricanante est bien la plus niaise. L'ennui a un sens.

L'ennui, généralement, est lié à l'érotisme. On se masturbe ou on s'ennuie (ou on philosophe, ce qui est une autre façon de se masturber ou de s'ennuyer). Ce qui n'ennuie pas, c'est le drame, le romanesque. L'érotisme court-circuite le drame, le romanesque ; il amorce sans fin des situations romanesques qu'il fait dévier et avorter sur la scène du fantasme, où il n'y a rien à faire qu'à se masturber. Le corps, le corps obscène, anonyme, apathique et bandé, le corps jouissant, est la limite interdite du drame, du roman ; c'est sur lui qu'en court-circuit le récit pervers, érotique, ou pornographique (comme on voudra) lève le masque, le vêtement d'âme des protagonistes et des situations. D'où le caractère répétitif du récit érotique (les malheurs de la vertu), d'où aussi les rapports de l'érotisme et de la modernité littéraire (le roman emporté par l'écriture), d'où enfin le rôle éminent de la mort dans le récit érotique comme ponctuation, limite, point final pour le sans-repos du plaisir et le non-sens de la jouissance. Car l'érotisme est peut-être bien « l'approbation de la vie jusque dans la mort », formule aujourd'hui un peu à tout faire, mais la mort est en tout cas l'instance qui permet de restaurer, dans la fiction érotique, la structure du drame, et avec le tragique dont elle colore gestes, postures et situations, quelque chose comme un sens. La perspective de la mort, en tant que perspective, est un sens. Mais un sens qui se dérobe dans l'annulation qu'elle suppose. « Le tragique », ça ne veut rien dire.

C'est ainsi que *L'Empire des sens* est aussi celui du non-sens. On éprouve un sentiment curieux devant le geste de Sada — étranglant son amant et lui tranchant le membre et les testicules — et surtout devant le consentement de



L'empire des sens



L'obsédé en plein jour



L'empire des sens



La pendaison



L'empire des sens (tournage)



La pendaison (tournage)



Kishi. On ne peut que se sentir bizarrement d'accord — d'une certaine façon, il n'y a pas d'autre issue —, ce geste possède une évidente logique — comme le disait Artaud à propos de Van Gogh, de l'oreille tranchée : « c'est de la logique directe » — mais cette « logique directe » est celle de la folie pure, de l'impossible et de l'insensé. La raison servile ne peut s'empêcher de raisonner : les voilà bien avancés, à présent !

Les voila bien avancés, en effet, et nous avec, car il est évident que c'est en ce point qu'Oshima, avec son habituelle insolence, nous met au défi d'y venir voir de plus près, comme il est énoncé textuellement dans le film (« ça t'intéresse, hein ? Eh bien, viens-y voir de plus près ! »). C'est que la folie de Sada, la mort de Kichi, donnent la mesure, peut-être de l'amour, mais du pur bonheur, de la joie. Quand on la retrouva quelques jours plus tard, elle rayonnait de bonheur, nous apprend *in fine* une voix off parodiant les films historiques et documentaires (puisque cette histoire est paraît-il issue d'un fait-divers de 1936). Echo ici de *l'Age d'or : "Quel bonheur, quel bonheur que nous ayons tué nos enfants ! » ;* ou de *Porcherie : « J'ai tué mon père, j'ai mangé de la chair humaine, et je tremble de joie ».*

C'est de la joie qu'il s'agit, en quoi le titre français du film (qui répond apparemment à un ouvrage de Barthes, car c'est *aussi*, en filigrane, du Japon qu'il s'agit...) est trompeur. De la joie et non du plaisir. Et c'est pourquoi ce film suscite un inavouable malaise.

Car s'il est quelque chose qui met au défi la représentation, le spectacle et les spectateurs, c'est bien la joie, la joie excédante, l'excès de joie. C'est au regard de la joie que le cinéma porno, qui ne parle que de ça, paraît d'une insoutenable niaiserie. Il faut se garder ici d'affirmer, de dire que c'est dans la mesure où la joie ne va pas sans quelque déchirement, ou un peu d'horreur. Pourtant, si le mot a un sens, — et il n'est pas sûr qu'il en ait — la joie est le mot qui rend vains les mots, l'image qui rend les images stériles (comme le mot « feu », ou le mot « crime », etc...). D'où un problème crucial de *mise en scène*.

J'ai dit que le film suscitait un évident malaise. J'ajouterai qu'il a beau ne pas éviter les images crues de coït ou de fellation, les gros plans de sexes, c'est systématiquement une impression glaçante ou absurde, et non libidineuse, qu'on en retire ; le film interdit toute contagion immédiate, tout émoi sexuel. On a rarement autant découragé le voyeurisme.

C'est, d'abord, que les spectateurs se voient dans le film. Voilà le premier truc de mise en scène. A tout instant les panneaux de la chambre des amants coulissent, les portes à glissière japonaises s'ouvrent avec leur bruit spécifique, tandis que Sada et Kichi font l'amour. Ils ne cessent d'être épiés, par les domestiques, ou regardés, accompagnés, par de musiciennes geishas. De ces dernières, d'ailleurs, la complicité prostitutionnelle finit par se lasser (sauf la vieille que Kichi, vers la fin, tue sous lui), pour ne laisser place qu'à la réprobation sournoise et au scandale des autres. Le regard de l'autre est constamment mis en scène pour être mis au défi, comme la jeune geisha que ses compagnes violent avec un simulacre : « ça t'intéresse ? eh bien, viens-y voir de plus près ! », ou comme l'œuf — métaphore, on le sait, de l'œil — que la vulve de Sada absorbe en gros plan, pour le pondre en plan général (sous le regard complice de Koyama Akiko, en geisha souriante et énigmatique). Vulve apotropéenne.

Si l'œil a plutôt tendance, devant ce film, à se contracter qu'à s'ouvrir, c'est aussi bien sûr, et selon le même principe de défi, à cause de la menace obsessionnelle de castration que Sada brandit tout au long, et des images de lame — rasoir, ciseaux, verre brisé, couteau — que le film multiplie à plaisir, quoique toujours de façon calculée. On frôle toujours l'œil tranché du *Chien andalou* (et c'est ce frôlement, d'ailleurs, qui est intolérable). C'est le second truc de mise en scène, celui-là classique. (L'œil tranché du *Chien andalou* avait aussi le sens de la joie.)

Enfin, le malaise vient aussi — troisième effet de mise en scène, troisième « marque d'excès » dans le schéma synchronique de la fiction — de ce que, d'entrée de jeu, quant à l'objet à la provocation duquel répond le film : le sexe, Oshima annonce la couleur. Ce n'est pas la couleur de gloriole un peu canaille qu'évoquent des expressions comme « belle bite » et toutes métaphores ordurières par lesquelles on savoure la substance sexuelle dans son état de gloire ; ce n'est pas la couleur de la séduction à la Borowczyk, Mandiargues, Playboy, ou Harriet Hubbard Ayer. C'est la couleur de l'ordure, au sens le plus simple, le plus plat et le plus matériel du mot (je veux dire sans aucune implication morale). C'est ce que représente, tout au début du film, le vieux crasseux et en loques qui veut faire l'amour à Sada, mais ne réussit pas à bander, et dont la jeune fille tapote par en-dessous, en gros plan, le gland sale et ridé, d'un geste gentil et un peu maternel, en lui disant : « Tu vas t'enrhumer » (car cette histoire, pour ajouter à son côté « glaçant », se passe en hiver, dans la neige). Et de même, la geisha de soixante-huit ans qui, baisée par Kishi sur l'ordre de Sada, fait sous elle et peut-être en crève. Si quelque chose dans le film est évoqué de la joie, de l'innocence ou de la gloire, *ce qui est montré*, en revanche, c'est le *déchet* de cette gloire, de cette innocence ou de cette joie. Le déchet, la chose ratatinée ou sanglante, l'ignoble simulacre. C'est la racine de la représentation qui se voit ainsi sollicitée là où elle craque comme le fard blanc et plâtreux des geishas du film (autre effet calculé), ou lâche, comme la perruque laquée de la vieille sur ses cheveux gris retenus d'un bandeau jaune. Où elle « laisse voir la fêlure[1] », la grimace du réel.

C'est par où ce film brillant, presque trop, et froid aussi malgré sa brûlante matière, séduit. Et, de trop séduire, déçoit presque, comme souvent Oshima. On aimerait parfois, devant cette corrida éblouissante de la scène et du réel, moins de virtuosité, et davantage de peur.

Pascal BONITZER

1. « Je ne sais quoi de canaille ajoutait à la provocation du costume. Mais comme si, plus d'un instant, elle ne pouvait soutenir une comédie, elle laissa voir aussitôt la fêlure... » Georges Bataille, *L'Impossible*.

Système de l'affiche
(L'affiche rouge)

par
Serge Le Péron

L'ANCIEN ET LE NOUVEAU

Le P.C.F. partage avec le capital une sorte d'aversion radicale pour la *marginalité :* repaire de malfaiteurs, réserve d'insécurité et d'échecs, réserve d'imagination destructrice ; en fait pour l'un et l'autre, *potentiel de mort.* Et cette catégorie s'accroît : car le capital marginalise. C'est son problème.

De ce problème, le capital pour en résorber les effets, *fait un modèle pour sa cause ;* modèle de séduction, d'implication : dans la publicité par exemple, il joue la marginalité comme figure attrayante, signe de remise en cause donc de vie, pour faire aimer sa vieille camelote. Ce simulacre bat son plein dans les partis politiques ; ça n'est pas étonnant.

Au P.C.F. aussi, depuis quelque temps, on a décidé d'habiller le vieux avec le neuf : d'un système ancien (appareil, programme passé-présent-à venir) on donne une image nouvelle, donc des figures nouvelles, qu'on puise, comme tout le monde, dans la marge. Femmes, jeunes et bientôt immigrés, devenus « typables » (rentables) sont joués comme agents de séduction-reproduction. Nouvelle reproduction d'une demande ancienne, la demande de pouvoir : c'est le propre de l'affiche électorale, condenser en touches plus ou moins dosées, les signes présumés rentables du présent et du passé pour *préfigurer* l'avenir ; objectif l'unanimité. C'est aussi le « propre » du film de Cassenti.

Franck Cassenti : cinéaste audacieux ; huit ans à peine après Mai 68, il affirmait déjà dans un dossier remis à la presse, *« ... croire que le cinéma n'est qu'un métier « d'artiste », est une vision qui va tout à fait dans le sens de l'idéologie dominante qui veut couper celui qui crée de la vie,... ».*

LES IMMIGRES

Au centre du phénomène de marginalisation qui barre la route à la survie du capital, on place généralement les travailleurs immigrés. Ils sont à l'évidence une production du capital, comme le « Tiers Monde » lui même. Chacun sait maintenant que c'est de leur pillage que s'alimente la survie de l'Occident ; ils sont le signe permanent et *visible* d'une inadéquation fondamentale et d'une catastrophe prochaine. A différents niveaux ils parlent au capital de sa mort : « les peuples du tiers monde contre l'Impérialisme », mais aussi dans le quotidien, les travailleurs immigrés comme analyseurs du rapport ouvriers-syndicats, ouvriers-travail etc... Face à cette menace de mort, les stratégies sont variables, intensification du ghetto ou simulacre d'intégration au système : dans l'un et l'autre cas le racisme gagne. La modernité dont se parent nos dirigeants prétend pencher pour le second ; dans cette entreprise il y a Dijoud et le Secrétariat aux Immigrés d'un côté, le P.C.F. et les syndicats de l'autre. Il s'agit de *reproduire* « les immigrés » (un statut, une image, une fonction) *vidés de leur signification radicale*.

Les fictions pour y parvenir varient . Dans « *L'Affiche rouge* » le systeme fictionnel se veut reproduction d'une sorte de « dispositif d'ambiance » dans lequel les glissements, déplacements, manipulations nécessaires peuvent se faire en douceur, dans un climat de mièvrerie généralisée où la loi consiste à ce que rien n'ait d'importance que le désir d'être ensemble et le plaisir d'être là. Dans un tel contexte d'optimisme toutes les pertes sont minimes : la perte du signifié « Tiers Monde » dans le passage de l'immigré d'aujourd'hui à l'immigré d'hier, comme l'absence notoire de l'immigré d'aujourd'hui au retour, ou bien la lutte à mort dans l'assimilation du résistant d'hier au « camarade » d'aujourd'hui (qui prépare la survie du système). Avant d'être utilisées, les figures de référence (les immigrés, les résistants, les immigrés résistants) sont soigneusement débarrassées de leur violence et de leur mort.

La méthode de Brecht étalée dans le film et intégrée comme signe supplémentaire (de reconnaissance : à gauche) au dispositif (encore une fois Brecht a été joué !) permet d'effacer par le brouillage dans l'exposition auquel elle donne son nom (et que par là elle ennoblit) les dernières traces d'une *réversibilité* possible d'une leçon d'Histoire (leçon radicale s'il en est : la résistance immigrée anti-nazie) à un problème d'actualité (la mort du capital).

LAISSEZ LES VIVRE/FAITES LES TAIRE

C'est donc de mort (de mort violente), qu'il ne fallait surtout pas parler ; comme ils l'ont donné et comme ils l'ont reçue, comme ils l'ont choisie contre la vie d'esclave ; et la fiction de la troupe est « l'argument choc » dans le scénario de la survie : la métaphore du Théâtre entendu ici comme ce qui permet « le miracle de la récréation, ce qui fait revivre sous nos yeux le passé etc... » Et le sens de leur mort se perd dans les méandres de la vie d'artiste, le sérieux des répétitions et le creux de la mise en scène.

Car le film est creux au sens où c'est dans le creux de sa tonitruance qu'il vient consister. Dans le corps même de la mise en scène, du filmage, du « dialogue », et malgré l'incessant accompagnement musical qui fait haïr la musique pourtant belle du Cuarteto Cedron, c'est la marasme absolu. Encore une conséquence du lien entre le fond et la forme ! La survivance pour le fond et l'insignifiance pour la forme ; et réciproquement : ligne politique et vie quotidienne.

Ni morts ni fantômes non plus ; pas question que les esprits viennent hanter cette belle journée où l'on fait « revivre la mémoire de l'Histoire ». Laissez (nous) les vivre, s'écrient Cassenti et sa troupe, ces immigrés d'hier. Celà ne va pas sans conséquence, dépouillés de leur mort et de dépouille en dépouille le film les ramène à un *modèle de standardisation* (standard donc échangeable économiquement et rentable politiquement) d'où est exclu ce qui, hier comme aujourd'hui, constitue *physiquement* les autres, les immigrés : langue, culture, histoire mais aussi inadaptation, refus, espace autonome...

La différence avec le discours de droite (le racisme de la droite) tient alors dans un artifice qui consiste à placer son propre chauvinisme dans la bouche des « victimes » auxquelles on signifie en passant les conditions de leur prise en compte.

Exemple tiré du dossier de presse : *« Pour ces hommes que les hitlériens tentèrent d'avilir dans le souvenir du peuple français en les traitant de « terroristes », la France était la terre d'asile libre, démocratique, généreuse, France des combattants de Valmy et des poilus de Verdun, France des Résistants et des Maquisards. Elle était la patrie humaine à laquelle, depuis 1789 aspiraient les déshérités, les opprimés mais aussi les meilleurs fils des pays étrangers ».*

C'est en gros ce rôle là qui est joué par les immigrés du film de Cassenti : ce rôle assuré avec un sens de la mesure remarquable, une diction impeccable, des gestes bien placés et des costumes bien portés. Code soigné.

L'HISTOIRE ET NOUS

Il y a là une conception de l'Histoire.

Dans le film de Cassenti, comme toujours, l'Histoire se trouve liquidée par la place qui lui est assignée, *sous le signe général de l'équivalence* (dans la doxa de gauche, le film de Cassenti, cela donne, « leur combat = notre combat » ; ça relève plus généralement de l'équivalent « la vie d'un Homme = la vie d'un Homme), voire sous la loi de ce que Baudrillard appelle « l'impératif tautologique », qui s'énonce d'ailleurs comme tel à l'impératif dans *L'Affiche rouge :* leur combat *est* notre combat, mais aussi dans la logique du film (et malgré ses dénégations), « le passé *est* le présent, le présent *est* le passé (la mode rétro, celle des vêtements, vient sans surprise conforter d'un simulacre de plus la tautologie un immigré *est* un immigré et même après l'« homogénéisation » rappelée plus haut, « un immigré *est* un français » etc...

C'est que l'Histoire, dans *L'Affiche rouge*, n'échappe pas à la fonction qui lui est assignée dans la tradition montagnarde (cf : Jacques Rancière, n° 268-269 des Cahiers) : *légitimer* sa demande de pouvoir.

L'OFFRE ET LA DEMANDE

Dans *L'Affiche rouge*, cette demande de pouvoir prend la forme d'une *offre de services ;* car il n'est pas question de pouvoir au sein de cette joyeuse troupe, ni dans sa bouche d'ailleurs. Quand il est question du pouvoir, c'est du pouvoir d'en face dont il est question, le pouvoir nazi, le pouvoir fascite. Le pouvoir y est mis dans le même sac que la mort, évoqué avec la mort, « le pouvoir qui donne la mort » (le discours de Gœbbels, le Chili, Txiki). Mis dans le même sac aussi que la jouissance (Gœbbels est le seul qui jouit dans le film ; par là on retrouve le duo Jouissance/Pouvoir qui a fait la fortune — en tout cas la crédibilité — du Rétro).



De la bande à Manouchian à la fête de l'Huma



Et si le pouvoir est ce qui donne la mort, il ne sera dès lors pas question de pouvoir à légitimer ni même à revendiquer : pas de pouvoir au sein de la troupe ; pas question de pouvoir entre les franc-tireurs du groupe Manouchian, ni entre eux et l'Etat Major F.T.P., pas question de pouvoir entre les participants à la fête : que des camarades et de la vie ! Sans doute sous la double pression de la tradition radicale - III[e] République (honte du pouvoir) et de la radicalité gauchiste (honte au Pouvoir !), le P.C.F., veut aussi se faire oublier, ne cherche pas à se faire aimer *en tant que pouvoir*. Aussi dans ses demandes de pouvoirs (affiches « de campagnes » ou affiches électorales dont *L'Affiche rouge*), c'est pour son personnel qu'il fait de la pub. Sur les murs et dans les films, *on montre les militants* pour demander le pouvoir. « Les communistes viennent chez vous » dit une affiche du P.C.F. qui montre une femme éduquant de trois-quart dos une famille française ; ailleurs c'est « comme tant de milliers de femmes..., d'étudiants..., de français, je suis (ou je vote) communiste », disent respectivement une femme, un étudiant, un français.

L'opération est la même dans *L'Affiche rouge*, le typage aussi. Métaphore du P.C.F. tout entier (lui-même métaphore du peuple tout entier), la troupe (le personnel d'encadrement) est d'abord *propre et saine*. Nulle perversion dans ces regards, aucune lubricité non plus (d'ailleurs aucune allusion à la sexualité, qu'à la reproduction). Quel que soit son âge, dominante autour de 30 ans, c'est un corps *jeune et joyeux* — joie, émotion, enthousiasme — qui, bien que sérieux (il l'a prouvé, il le prouve, il le prouvera : encore la tautologie) ne refuse pas la rigolade, la danse ou la chansonnette ; ni la bonne table ; ni la tendresse — Emotion, joie, enthousiasme.

Le corps social du P.C.F. ne prétend pas avoir tout résolu, ni tout compris ; il avoue ses limites : comment jouer la mort de Dolorès Bancik ? Du coup ils ne jouent pas, ils s'interrogent. Emotion.

Ce corps est *ouvert*, même aux jeunes avec un blouson noir — Enthousiasme, émotion. Et bien sûr il apporte *la paix*, et la sécurité : dans ce monde les étrangers parlent français correctement et les voyous se lèvent à cinq heures, donc ils rentrent tôt, et d'ailleurs ils sortent en couple. Et surtout le corps social du P.C.F. ne connaît pas, *ne veut pas*, le pouvoir.

REVISO RETRO

Cette pub est naïve, elle en dit trop ; la cour est pleine. Le film lui-même s'y englue dans un débat de la survie qui voudrait se donner des allures d'assemblée générale, et qui est sans doute le reflet de l'attention que le P.C.F. déclare porter à « l'esprit gauchiste » (c.f. : Ellenstein) : aujourd'hui pas de modernité possible sans concession à cette marque. Il est fidèle à l'image du « changement fondamental » annoncé au programme, une scène déjà — là où chacun est garanti d'un rôle de « figurant à part entière », dans un théâtre open où nous serons tous des théâtreux. Une manière comme une autre de barrer le signe que ces quelques immigrés d'hier envoient peut-être à ces Juifs allemands que désormais nous sommes tous devenus.

Serge LE PERON

Le ballon rouge
(Novecento)

par
Serge Toubiana

Est-il possible de parler de *Novecento* autrement qu'en le prenant comme un film-catastrophe ?

Comment ne pas remarquer que *Novecento* est une grosse machine cinématographique, qui, sous l'apparent désir de raconter l'histoire, ne fait que décrire, mettre en scène, flatter cette machine qu'est le cinéma ?

Ce qui est dit dans le film est assez simple, un peu simpliste même (l'objectif est aussi de faire comprendre l'histoire populaire italienne à un public américain qui est gavé de films-catastrophe, qui n'est capable de comprendre qu'il y a un débat que si ce débat est porté par un film-catastrophe : d'où manichéisme, schématisme, mythologie, pour « blober » le public) : le peuple fait l'histoire, mais ce sont les héros qui font qu'elle peut s'*écrire*.

La perversion de Bertolucci est assez évidente, elle consiste à ne jamais situer de *point de vue* dans la fiction (la question du point de vue du narrateur) ou à le diluer, le différer, à le disséminer en plusieurs endroits. Tour à tour à la place (métaphorique) de l'enfant sur les rails attendant que le train du grand soir (un fantasme de ralliement au prolétariat qui en vaut bien un autre), que la lutte des classes lui passent dessus ; à la place du prolétaire positif (dans le style soviétique des bonnes années), trop positif pour qu'un artiste puisse s'y incarner ; à la place du bourgeois que l'histoire condamne ; ou au croisement des deux personnages, liés par leur amitié : ni bourgeois corrompu, ni prolétaire sans chaîne, ou les deux à la fois. Qu'importe, Bertolucci est à toutes les places, il n'est nulle part. C'est le propre d'un artiste que de n'avoir de compte à rendre qu'à son art.

Partons plutôt de la production du film et de ses différents alliages.

Novecento est sorti sur les écrans sous le double battage du film d'auteur et du film à gros budget, du film de qualité artistique fait avec les plus gros moyens de la machine cinématographique. Il sort sous le signe de cette contradiction (qui n'en est une que dans des limites précises) en même temps qu'il en assume les deux termes ; il les met en scène dans leur unité contradictoire. Bertolucci fait de cette contradiction (il a parlé d'un « hymne à la contradiction » lors d'une conférence à la dernière biennale de Venise) l'emblème de son travail et de son film. Mais *Novecento* n'est pas le produit d'un clivage entre ses moyens et ses fins. Au contraire il est ostensiblement assumé comme un dépassement — positif — de quelque chose d'ancien, qui pour lui fait date : le discours sur l'opposition dans/hors système, argent/idéologie, politique, fiction/discours. Dépassement ou grand pas en arrière ?

Sur le nom de Bertolucci (après le succès du *Dernier tango*) se fait une rencontre : la rencontre entre un projet artistique, esthétique (qui lui même rencontre le projet politique du compromis historique) dans la tradition des grands auteurs européens qui, *aujourd'hui* font défaut à l'Amérique, et le capital (cinématographique) américain qui a besoin de nouveaux débouchés sur le marché européen.

La question à poser est alors celle-ci : comment expliquer (au prix de quoi, de quel compromis s'agit-il ?) le fait que le capital américain — le pouvoir dominant — accepte, pour assurer sa reproduction, de passer un accord avec des productions dont l'objectif constitué est précisément de vouloir saper l'idéologie de ce même pouvoir ?

Inversement, qu'en est-il d'un projet qui, pour être mené à bien, nécessite la mise en œuvre de ce qu'il y a de plus gros, de plus monstrueux dans l'industrie cinématographique ? Quelle est la nature de cette double dépendance ?

A ces questions, il ne suffit pas (plus) de répondre par le leitmotiv d'une critique de gauche paresseuse : un film produit par le grand capital *est* un film récupéré. Il faut y voir de plus près.

Il ne suffit pas de parler de récupération, car dans une problématique de la récupération, il est supposé qu'il y a quelque chose, à l'origine, dans le projet initial, qui ne se pensait pas comme pouvant être justement « récupéré ». Le propre d'une pensée de la récupération (une pensée qu'on connaît bien depuis Mai 68), c'est qu'elle ne prend en compte que la circulation d'un projet, *jamais sa production*. Inévitablement, elle retombe dans le supposé : l'art(iste) est naïf, le capital(iste) est cynique.

Brecht avait esquissé une théorie de l'envers positif de la récupération, la *ruse* (voir les « Cinq difficultés pour dire la vérité »), sauf que le système de ruse mis en place par Brecht (dont il faut bien dire que nul ne sait s'il a eu un efficace propre du *temps* de Brecht) supposait qu'il ne soit pas porté atteinte à sa dialectique : des contenus nouveaux dans des formes nouvelles : *« Lénine ne disait pas seulement autre chose que Bismarck, il le disait autrement »*. C'était là l'enjeu et tout le risque de la pensée brechtienne.

On n'a pas cessé de dériver à partir de cette position de Brecht, de la réviser, de la rogner, de la réformer. C'est clair avec *Novecento*.

Entre *Novecento*, projet pour faire parler l'histoire, et ce qui lui a permis d'exister, à savoir quelques milliards de francs, il a fallu un rapport de dépendance, c'est-à-dire un rapport d'échange. Qu'est-ce qui s'échange dans le film et qu'est-ce qui est la condition pour que cet échange puisse se faire ? Il faut que se forge un langage commun. Il faut que la machine esthétique et la machine économique trouvent un langage commun, que se mette en place une formation de compromis ou chaque élément qui caractérise une partie soit assumable par l'autre. Il faut laisser parler le langage idéologique dans des termes qui laissent aussi parler, transparaître, le discours de l'appareil cinéma.

On a parlé aux *Cahiers* de cinéma espéranto, catégorie où l'on peut aisément ranger *Novecento*. Le cinéma espéranto, c'est le cinéma qui met en scène de la façon la plus explicite la double scène de l'énonciation, celle du discours proprement dit et celle de l'appareil cinéma, celle du support. C'est le cinéma qui fait littéralement de la *pub* pour ses signifiés, et c'est aussi un cinéma qui, en général, se fout complètement de ses signifiés. (Le cinéma espéranto est toujours pornographique !).

Novecento renoue avec la tradition du roman bourgeois du 19e siècle, qui dépeignait, dans la mise en place d'une fresque, la scène sociale qui donnait à voir l'image (l'écriture) du consensus social lié à une certaine forme d'accumulation capitaliste. La force du roman réaliste, c'était la minutie et la précision (le sérieux) avec lesquelles il décrivait, à travers des personnages, les classes sociales et particulièrement les classes populaires. Cette précision, de l'ordre généalogique, on est loin de la trouver dans le film de Bertolucci. Là, ce n'est que simple apologétique, une pure mythologie, baignant dans un simulacre de culture populaire. La figuration populaire, guidée par un marxisme religieux et normatif (un marxisme déjà au pouvoir ?) est mythologique, historiciste : elle n'est traversée d'aucune contradiction, aucune particularité. N'y est inscrit le typage populiste que comme garantie référentielle. Il y a, par rapport à la tradition romanesque, épique, du 19e siècle, une sérieuse régression. Cela peut s'expliquer en partie par le fait que cette tradition romanesque, ne se réclamant pas du marxisme, ne fonctionnait pas « au surmoi », n'avait pas de cadre général d'interprétation pour référer sa figuration sociale. L'écrivain (ou le peintre) était obligé de produire (avec les moyens du bord, c'est-à-dire une sociologie empirique *mais sans* la dialectique marxiste) les éléments du dénoté populaire. Rancière a raison de dire : « *C'est ce que j'appellerai la fiction voyeuriste-unanimiste, fiction qui étale le spectacle de la diversité sociale et particulièrement celle de ses bas-fonds, marges, sous le double regard d'un voyeur qui se trouve aussi bien en haut qu'en bas et d'un réformateur qui reconnaît les plaies sociales et invente les remèdes* ». Sauf que ce double regard *travaille*, défriche le réel, le codifie, lui propose une figuration (réformiste et humaniste). Il fallait faire entrer le typage populaire dans la grande fresque sociale, donc d'une certaine manière l'inventer.

Bertolucci *est* ce voyeur-réformateur, mais son regard à lui ne travaille pas, et de plus n'invente aucun remède. Sauf à croire que le compromis historique, à qui ce film est naturellement dédié, puisse en être un ! (Et il n'est question que d'une croyance). *Novecento* est dédié à Berlinguer de la même façon que, au temps des rois, un artiste offrait son œuvre d'art au pouvoir. Il y a un aristocratisme du rapport de Bertolucci à la politique. Mais il y a aussi un déni de la commande politique, ou du moins, il est fait en sorte que ce travail de commande soit gommé, effacé derrière le grand travail de l'Art. Pour que l'on puisse dire à droite, au centre et en Amérique : « Il est communiste, mais quel talent ! ». Et pour la frime, le communiste pensera que ce talent, il le doit justement au communisme qui lui a appris qu'il faut recueillir la totalité des œuvres du passé et la restituer dans l'art d'aujourd'hui. Et l'artiste interpretera le fait que le communisme intègre à ce point les œuvres du passé comme un symptôme de plus qui prouve que l'hégémonie a pénétré toutes les sphères de l'activité sociale. Ce qui en retour légitimise la demande de pouvoir du P.C.I. Une boucle est bouclée. La politique et l'art sont cautionnés, l'une par un art qui l'impressionne, la fascine et sur lequel elle n'a jamais émis la moindre critique, l'autre par une politique et un pouvoir sur lesquels il ne veut rien savoir.

Il faut bien voir ce qu'implique ce double cautionnement : une officialisation réciproque de l'art et de la politique, d'un art pour une politique, d'une politique pour un art. Nous sommes très loin de l'image libérale du communisme italien.

Et cette conception de l'art est obscène car elle présuppose la forclusion de tout détour critique sur l'adhésion qu'elle propose : comment sa cause gagne l'adhésion, *avec quelles images ?*

Serge TOUBIANA

Petit Journal

Anatomie d'un rapport (Luc Moullet)

Des films de femmes, il commence à y en avoir : parlant de leurs problèmes et — à défaut de se définir comme spécifiquement, radicalement, féminins — réalisés par elles. (Il faudrait, d'ailleurs, mettre tout ça au singulier, parler d'*un* film, réalisé par *une* femme.) Qu'en est-il du *film d'homme ?* Jusqu'à aujourd'hui, on pouvait dire que tous les films pouvaient se nommer ainsi (car tous les films parlaient *pour* les hommes, pour tous les hommes), mais qu'en même temps aucun film ne pouvait porter ce titre. Pourquoi ? Parce que *jamais* un homme ne s'y *exposait :* jamais un homme (cinéaste, par *ailleurs)* ne s'aventurait à exposer ses failles (ses défauts, oui, à la rigueur), à se montrer nu, à se mettre proprement en questions (au pluriel).



Sans doute *talonnés* par les mouvements (et leurs retombées, domestiques, sociales) de libération des femmes, voilà que quelques hommes (les premiers, timides) risquent quelque chose (leur peau, leur honneur ? pire : le ridicule) dans des films, rares encore, mais que leur rareté même doit nous amener à soutenir sans ambiguïtés. Parmi les films (sortis, distribués) qu'on pouvait ranger (même partiellement) sous cette problématique, il n'y avait guère, jusqu'à présent, que *Numéro deux* (Godard-Miéville) et *La dernière femme* (Ferreri). Deux autres films importants (et plus clairs peut-être, plus entiers, plus entièrement faits du point de vue de l'homme) sortent en ce moment (ou sont sur le point de sortir). Du premier (*Behindert,* de Steven Dwoskin), nous ne dirons rien pour le moment, nous réservant d'en parler, longuement, à sa sortie. Il faut donc parler du second — *Anatomie d'un Rapport* — et ce n'est pas chose facile.

Résumé : un couple de producteurs-réalisateurs décide de porter à l'écran (directement, simplement, avec de pauvres moyens) les problèmes de leurs vies sentiementales (vus sous l'angle explicite de la sexualité) et leurs problèmes matériels (faire des films, comment, pourquoi ?). Luc Moullet s'interprète lui-même. Antonietta Pizzorno choisit une actrice, une copine, pour jouer son *rôle*. Est-ce que ça suffit à expliquer que, dans l'histoire, elle se soit, proprement, *laissée avoir,* je ne sais pas. En tout cas, ça y contribue (les derniers plans du film, interventions de la co-réalisatrice, remises en questions de la fin choisie par Moullet, même s'ils *interviennent* sur le côté bouclé, le côté « ça va de soi » du film, même s'ils laissent un espace — creux — pour une autre parole, un autre type de *prise* de parole, ne rééquilibrent pas du tout la fiction, ne minent en rien la main qui la mène). Donc, c'est un film de Moullet. Première chose.

Deuxième chose : Moullet s'y montre, s'y expose, avec une manière qui n'est ni du direct (impossible, ou complaisant), ni du distancié (facile, confortable). Il en fait simplement, toujours, un tout petit peu plus : un tout petit peu plus de caricature, de tragique, de dérisoire, un tout petit peu plus de *trop.* A peine : quand il va acheter (choisir précautionneusement, faire attention au moindre sou) ses légumes au marché, quand il mange (un peu ridicule, sourd à la parole de sa compagne) ses radis, quand il se met nu (voûté, mal à l'aise, pressé) pour faire (essayer de faire, plutôt) l'amour, on sent bien qu'il n'y a qu'un *rien* qui sépare ces scènes de leur vision objective, vision objective dont, par ailleurs, il est peut-être bien qu'on commence à se méfier. Esprit simple et mathématique, Moullet se donne à voir tel quel, bêtement, ce qui court-circuite pas mal de dérobades possibles de la part du spectateur. Le plus bête (de ces spectateurs) a toujours le recours de s'ennuyer, de ne pas se (re)trouver (tel qu'en lui-même...), bref de s'abstraire[1]. Il ne peut vivre qu'une expérience *bouleversante :* ce n'est pas l'autre à qui il s'identifie (l'autre c'est l'autre, un point c'est tout), c'est bel et bien l'autre qui *l'identifie,* le coince. Impossible de sortir du miroir que tend ce film (pour un homme. Je ne vois pas bien ce qu'une femme pourrait venir y faire, ici, sauf rire), miroir forcément déformant puisqu'on ne peut que se coller, se surimpressionner, à l'autre, mais miroir *tendu*, tendu — enfin — comme la bite qui ne bande pas, et ce n'est pas trop tôt. Après tant d'érections qui faisaient de nous (hommes et femmes, confondus) des zombies à la démarche déplacée, sitôt sortis de la salle de cinéma, un film comme celui-là nous aide à nous re-placer, à nous re-situer, dans une providentielle débandade.

Louis SKORECKI

1. C'est le cas de Grisolia (Nouvel Observateur) qui après avoir encensé *L'Affiche rouge* (qui nous rappelle *bien sûr* cette histoire admirable, héroïque, de la bande à Manouchian, à croire que son arrière grand-père en était, et racontait sans cesse au petit Grisolia — alors enfant — ces péripéties qu'il connaît aujourd'hui — il n'est pas seul : les dossiers des attaché(e)s de presse sont de mieux en mieux faits — par cœur), démolit *Anatomie d'un Rapport,* tout en regrettant que la sincérité, la bonne volonté, de Moullet, ne donnent qu'un film aussi ennuyeux. Dans *L'Affiche rouge,* du vent : parler de solidarité entre combattants, comme de nouveauté formelle, implique qu'on soit bien peu *solidaire* des luttes, et, encore moins attentif à ce qui se fait de *neuf* dans le cinéma. Dans *Anatomie,* oui : il y a quelque chose comme de la solidarité quand un homme accepte de se *couper* des autres, de cesser de se soutenir de leur *masse* ; si d'autres s'y reconnaissent, la solidarité se fait, oui, mais sur des bases claires, sans ambiguïtés. Le nouveau, c'est chez Moullet qu'on le trouve : plus terre à terre, encore qu'à ras, intellectuel bavard, mais qui *tranche* quand il cause, à l'écart de toutes les modes, comme de tous les systèmes (de pensée, formels), il a la naïveté de l'inventeur qui *nomme* une chose, qui l'appelle (comme pour la première fois : on songe à Ponge) de son nom. « Elle est clitoridienne » : tous les raccourcis sont bons, pourvu qu'ils contribuent à ce qu'on ne se détourne pas de l'essentiel, *pourvu qu'on y aille.* Alors qu'on peut glisser tant qu'on veut sur *L'Empire des sens* — film admirable, mais *aussi* film lisse, en chambre, *au passé* — impossible, avec *Anatomie d'un Rapport,* de ne pas voir, de ne pas entendre : c'est un film qui se déroule *au présent,* un film à prendre, un film à laisser. Le spectateur qui prend ce film.



Rencontre avec Haïlé Gerima
(Une moisson de 3 000 ans)

Cahiers. *Comment décrireriez-vous l'état du cinéma éthiopien en 1974, date à laquelle vous avez réalisé* Une moisson de trois mille ans ?

H. Gerima. Il a toujours existé des bandes d'actualités consacrées au roi ou à la noblesse et, dans les villes comme Addis-Abeba ou Asmara il y avait de la place pour un cinéma colonial. En ce qui concerne le cinéma éthiopien proprement dit, il y a bien eu un film fait par des éthiopiens il y a une dizaine d'années, mais toujours avec un esprit colonial. Ceci dit, il y a beaucoup de gens de talent dans le cinéma en Ethiopie même, et aussi en dehors du pays.

Cahiers. *Est-ce que vous connaissez un peu ce qui a été tourné depuis la mort d'Haïle Selassié ?*

H. Gerima. Non. Mais je ne pense pas que beaucoup de choses aient pu être faites en dehors de la télévision où des gens qui ont étudié le cinéma à l'étranger, en URSS par exemple, ont dû pouvoir travailler.

Cahiers. *Comment décrireriez-vous le public éthiopien, le public populaire, son rapport aux images ?*

H. Gerima. Le public éthiopien a vu beaucoup de films, mais à travers les pires sous-produits du cinéma occidental, il a acquis de mauvaises habitudes de perception du cinéma. Or, le cinéma est quelque chose qui peut — du fait qu'il est visuel — communiquer plus rapidement avec les masses éthiopiennes. Il existe un gros problème, celui de la technologie. C'est notre but principal de créer un nouveau langage cinématographique, un langage non corrompu, pour entrer en communication, à l'aide du film, avec toute une partie du public encore vierge par rapport au cinéma.

Cahiers. *Est-ce la raison pour laquelle vous n'avez pas utilisé beaucoup de dialogues dans votre film ? Est-ce pour surmonter les barrières linguistiques ?*

H. Gerima. Oui. Une partie du film devra être doublée. Mais j'ai essayé en décrivant une société de classes comme la société éthiopienne de faire en sorte que des contrastes visuels violents renvoient à des contrastes de classes.

Cahiers. *Vous êtes parti aux U.S.A. pour étudier le cinéma. De ce que vous avez appris là-bas qu'est-ce que vous avez gardé et qu'est-ce que vous avez rejeté ?*

H. Gerima. Je voulais d'abord étudier le théâtre parce que je voulais être un acteur, et ceci dans une optique très occidentale. Mais une fois que je me suis trouvé aux U.S.A., il s'est produit un conflit entre moi et ce pays. J'avais le choix entre me suicider ou trahir mes propres valeurs. En même temps, j'étais en train d'acquérir des instruments de combat en forgeant ma personnalité politique à travers des discussions avec d'autres éthiopiens et des progressistes américains, ce qui m'aidait à mieux me situer, moi et mes problèmes, par rapport au monde et par rapport à l'art aussi, puisqu'à cette époque j'étais encore intéressé par le théâtre. Peu à peu, je me suis rendu compte qu'avec le cinéma je pouvais *contrôler* plus de choses qu'avec le théâtre. Je pouvais montrer ce que j'aurai *choisi* de montrer. Mais dans le cinéma aussi, je me heurtai à la contradiction entre ce que j'avais envie de faire et la façon dont le cinéma se fabrique là-bas. Il me fallait rejeter les conventions étroites liées à l'industrie cinématographique. Et là, le travail de cinéastes comme Sembene Ousmane ou les cinéastes cubains m'aidaient beaucoup à prendre confiance, à penser que je pouvais le faire.

Mais il s'agit d'une lutte constante. Vous subissez certaines influences mais il y a un moment où vous commencez à faire un choix entre elles. Par exemple, il y a des choses intéressantes dans une société avancée comme la société américaine, mais dans mon cas, il me fallait d'abord développer des mécanismes de défense et me débarasser d'une mentalité héritée du colonialisme à travers les films que j'avais vus, avec lesquels j'avais grandi, les films décadents, etc. Il y a un moment où vous avez envie de comparer comment vous voyez les choses à tel moment et comment vous les voyiez avant, replaçant votre ancienne vision par rapport à la nouvelle. C'est un stade de décolonisation nécessaire pour trouver la liberté de vous exprimer d'une façon personnelle.

Jusque-là, vous avez toujours été habitué aux mêmes conventions. Par exemple, le *happy ending.* Si vous voyez un film avec John Wayne et qu'il meure dans les dix premières minutes, vous pensez que le film va s'arrêter lui aussi. C'est ce qu'on est habitués à croire. En ce qui concerne la structure des films, il est important d'avoir une approche plus scientifique pour au moins es-

sayer, je ne dis pas que moi j'aie réussi, de ne pas rejeter Hollywood seulement parceque c'est Hollywood, mais d'aider à l'émergence d'un cinéma de progrès. Mais le cinéma a un aspect passif (personne ne vous force à voir un film, vous ne pouvez pas forcer les gens à voir un film) et je ne pense pas qu'on puisse l'utiliser comme un moyen révolutionnaire en soi, c'est un élément parmi d'autres pour faire progresser la société. Il peut être utilisé pour agiter des questions, de même l'étude des films, la critique. Sinon le cinéma n'a pas d'intérêt pour moi, je ne suis pas, à ce moment de ma vie, un fou de cinéma ; je peux l'abandonner si ma lutte prend une forme différente. Ma vie n'est pas basée sur l'espoir désespéré de faire des films à tout prix.

Cahiers. *Mais le film, en tant que processus, ne peut-il pas organiser les gens ? Ceux qui le font, ceux qui le voient, ceux qui l'étudient ? Quelle est votre expérience à ce sujet ?*

H. Germina. Pour être honnête, je dois dire que pour moi retourner en Ethiopie tourner le film a été une sorte de *réhabilitation process.* C'était un terrible défi : la rencontre, le conflit, entre l'esprit petit-bourgeois et la vision beaucoup plus réaliste des paysans, le conflit entre ce réalisme et les fantaisies et les abstractions petite-bourgeoises. Et j'ai plus appris en essayant de travailler avec les paysans pendant le film que maintenant que le film est fini, en discutant avec ceux qui le voient. Aussi j'attends beaucoup de la projection du film là où il a été tourné ; chez les paysans. C'est là que j'apprendrai le plus. Pour le moment, le film a été montré à des publics bourgeois ou petit-bourgeois, aux U.S.A. ou ici et les débats n'abordent jamais le point essentiel : est-ce que le film réussit ou échoue dans son but, dans son effort de construction, de structure ? C'est pour moi une chose très importante à discuter avec un public. Je n'ai pas envie de faire un autre film tant que je n'aurai pas pu aborder ces problèmes, avec le public, avec les acteurs. Mais, c'est triste à dire, jusqu'à présent, je n'ai pas appris grand chose depuis le tournage.

Cahiers. *Comment les paysans ont-ils collaboré à ce tournage ? Qu'ont-ils apporté ?*

H. Gerima. Ils ont apporté énormément. J'ai envers eux une dette énorme. Si je faisais une erreur en les dirigeant, ils me corrigeaient.

Cahiers. *Ce qui est très déroutant, et en même temps très stimulant dans le film, c'est qu'il semble sur le point de se conclure à plusieurs reprises alors qu'il n'en est rien. Cette suite de « fausses fins » amènent le spectateur occidental à totalement renoncer à ses habitudes et commencer à voir les images différemment. Etait-ce délibéré de votre part ?*

H. Gerima. C'est quelque chose qui m'avait frappé dans les films qui traitent des mêmes problèmes que le mien, cette convention de progression dramatique qui rend les gens paresseux et qui les endort. Et je pensais que ne pas mettre en question ces conventions empêchait de travailler réellement. Et comme mon but est *d'éveiller* le public et les critiques aussi bien, c'est un effort calculé, une des choses les plus difficiles que j'aie essayé de faire et que vous l'ayiez vu me fait plaisir et me fait penser que j'y suis, peut-être, arrivé. Cela ne m'intéresse pas de *paternaliser* le public ou à faire appel à lui d'une manière truquée.

Il y a autre chose que je voudrais dire. Il y a des gens à Cannes, des critiques, qui m'ont dit que le film était « anti-public ». Ce que je n'aime pas dans ce genre de critiques, c'est qu'en fait ils veulent dire que le film est « anti-valeurs occidentales établies ». Ce dont je suis fier parce que c'est la base même de mon projet : défier ces critères. C'est très arrogant de la part des critiques de dire cela : peut-être qu'en Ethiopie, le public aimera le film !

Cahiers. *Ce que nous aimons aussi dans le film, c'est votre refus d'avoir tout de suite un personnage positif pour amener peu à peu le jeune homme à occuper ce rôle. Et pendant le film, chaque membre de la famille est, à un certain moment, le personnage important. Ce qui ne va pas seulement contre les valeurs européennes mais aussi contre une certaine manière paresseuse de faire des films militants, dans le tiers-monde aussi bien.*

H. Gerima. C'est vrai. Les gens sont habitués à s'identifier à un seul personnage ; il me disent : je croyais que votre film était sur la femme, ou sur tel autre personnage... Je leur dis : je suis content que vous vous soyiez intéressés à ce personnage, j'espère que vous allez vous intéresser aux autres maintenant.

Cahiers. *Ça permet de cerner concrètement les rapports entre les personnages et d'aller plus vite au plus profond au lieu de céder à une tentation de vision globale qui commencerait par un exposé un peu académique du cadre, du contexte, et qui finirait par arriver au héros positif, etc.*

H. Gerima. Ça aussi c'est un risque calculé. Mais je n'arrive pas à prendre au sérieux ces gens qui m'ont dit hier (à un débat sur le film, au TEP) que dans la bande-son, il y avait une influence américaine etc. Ceux qui font des films en Amérique, ça les rendrait malades ce son, ces images, ce montage ! Ils n'y retrouveraient rien de leur « grammaire » et de leurs conventions, de tout ce qu'on leur a appris à l'école de tout ce qu'on m'a appris à moi aussi.

Cahiers. *Venons-en à ce que vous faites actuellement aux U.S.A. ; vous enseignez ?*

H. Gerima. J'enseigne dans une école noire. Ce que j'ai pu apprendre, ce savoir-faire que j'ai acquis, je sentais qu'il était important de le faire servir à ce qui peut être un germe révolutionnaire aux U.S.A. La grande lutte dans mon enseignement c'est d'articuler l'idéologie et le cinéma. Dans les écoles que j'ai fréquentées, c'est le manque de connexion entre les deux qui est à l'origine de la banqueroute de tant de cinéastes un peu partout.

Propos recueillis par
Serge DANEY

MAQUETTE & IMPRESSION TEL: 656 70 82

Nos derniers numéros

266 - 267

CHINE/YUKONG/IVENS/LORIDAN/ENTRETIEN

« Ivens + Chine »
Cinéma algérien
Chronique des années de braise, etc.
Entretien avec A. Tolbi (*Noua*)
Entretien avec J. Fansten *(Le Petit Marcel)*
Critiques
La Prime, Macadam à deux voies
Xala, Vol au-dessus d'un nid de coucou
« Diffamations »

268 - 269

IMAGES DE MARQUE

Présentation
L'image fraternelle
(Entretien avec Jacques Rancière)
La remise en scène, par Serge Daney
Le droit de regard, par Serge Le Péron

Photographies
Le pendule
(La photo historique stéréotypée)
par Alain Bergala
Voici le 1er ministre Premier Ministre
(Chirac dans les D.O.M.)
par Jean-Jacques Henry

Films
Marco Ferreri et la Dernière Femme
par Jean Narboni
Propos, par Marco Ferreri
La doublure *(Nous sommes tant aimés)*
par D. Dubroux
Sur *Son nom de Venise dans Calcutta désert*
par J.-P. Oudart
Allemagne, années errantes *(Au fil du temps)*
par P. Bonitzer
Vincent mit l'âne dans un pré
par P. Bonitzer et P. Klossowski
Cinéma et Histoire à Valence, par Louis Skorecki
Petit journal